„O femeie, abia venită de la câmp, naşte – aproape îşi leapădă copilul, dar nu mai are putere să nască şi casa – placenta pruncului. Adoarme obosită – şi trebuie să o trezească, să lepede şi restul – altfel, infecţia care se declanşează rapid o poate omorî. Femeia pierde mereu sânge – doctoriţa stagiară nu ştie ce să-i mai facă – îi dă şi palme femeii, dar aceasta continuă să doarmă, atât este de extenuată de muncă, de muncile toate. Şi atunci, vâră mâna în pântecul femeii şi scotoceşte, şi o răzuieşte, scoţând bucată cu bucată placenta copilului…

Această facere chinuită mi se pare că seamănă cu naşterea de acum a ţării: aduce în viaţă pruncul, dar nu mai are putere să lepede resturile – prea trudită, inertă, fiindu-i indiferent, parcă, ce i se mai întâmplă.

Revoluţia de-acum este copilul născut de o asemenea mamă prea obosită, inertă care poate muri infectată, dacă nu se trece la remediul rapid, chiar brutal, pentru a o trezi, a o salva. Dar cine poate să o salveze? Şi când va lua sfârşit acest proces al extirpării părţii infectate, al purificării interioare – organismul mamei este prea obosit sau bolnav, pare neînstare să-şi ducă naşterea până la capăt”.

(Florenţa Albu, *Zidul martor*)

„Poate că n-am fost toţi sclavi.

Ori dacă am dat impresia asta, poate că n-am avut toţi şi suflete de sclavi. Chiar dacă aceşti patruzeci de ani au reprezentat pentru România o lungă robie.

Îi va trebui oare tot pe atât poporului român ca să iasă din deşert? Noroc că timpul trece repede…”

(Dumitru Ţepeneag, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*)

Mică istorie de figurant

În decembrie 1989, mie nu mi se încheiase, încă, tinereţea, cum avea să scrie, într-o frumoasă pagină, Cristian Popescu câteva luni mai târziu, dar trăisem îndeajuns (aveam 23 de ani) ca să gândesc, asemenea lui,

că „am fost şi eu, ca şi o ţară întreagă (aproape), una cu manechinele de lemn din vitrine”, ca să mi se pară insuportabil şi ca să cred, ca atâţia alţii în acele vremuri, că va fi veşnic.

Eram destul de tânără ca să nu resimt dramatic (şi să nu o înregistrez în rândul marilor frustrări) lipsa alimentelor, deşi, desigur, trăiam şi eu, la fel ca (mai) toţi ceilalţi cu (sau uneori în absenţa) cartelei de alimente şi mă supuneam (mai degrabă amuzată) capriciilor unui vânzător morocănos care ba îmi dădea, ba îmi retrăgea jumătatea de franzelă şi borcanul de iaurt. Tocana de legume, conserva de peşte, biscuiţii cazoni, cafeaua cu (sau doar de) înlocuitori şi sucul din bomboane (foste bomboane topite în apă şi păstrate în acele acvarii colorate ce susurau în cofetării) erau, pe atunci, aproape îndestulătoare. În schimb, da, am reţinut cu putere (aceea pe care o hrănesc nemulţumirea îndelung exersată şi, asociată ei, umilinţa), ca neajunsuri rele, teribile, restricţiile de lumină şi de căldură (întunericul şi frigul atotcuprinzătoare), îndoctrinarea ideologică făcută pe din ce în ce mai multe căi. Fără să pun la socoteală programele radioului şi ale televiziunii ori presa scrisă, multe erau mijloacele prin care eram ţinuţi cu faţa întoarsă spre partid şi spre conducători: prin disciplinele de învăţământ incluse în programa universitară (materialism dialectic, socialism ştiinţific, economie politică etc.), prin învăţământul ideologic extraşcolar, devenit obligatoriu, însă, în mai multe tipuri de şedinţe politice, prin serviciul militar pe care noi, studentele, îl urmam pe durata a trei ani de zile. O zi pe săptămână, îmbrăcate în uniforme ostăşeşti, ne supuneam ceremoniilor şi disciplinei vieţii militare: băteam pasul de defilare, ne târam grăpiş şi alergam iepureşte, ieşeam rostogolindu-ne din cătarea inamicului, atunci, desigur, când nu ne năpusteam voiniceşte asupra lui, făceam şedinţe de tragere în poligon sau în mereu primitoarea natură (locotenentele au pus mai întotdeauna în seama slabei mele vederi – şi aşa şi era –

faptul că glonţul pornit din puşca din dotare nu mai ajungea la ţinta-tip, ci cădea bolborosind în sărăcăcioasele fire de iarbă de la capătul locaşului de tragere), după cum aveam, în sală, cursuri de tactică, strategie şi doctrină militară, unde luam notiţe în caiete de 300 de file care, odată numerotate pagină de pagină, de la 1 la 300, deveneau documente militare (ameninţarea cu pedepse straşnice interzicea ca ele să mai ajungă vreodată foşnitoare bileţele circulând printre băncile pline de fete-soldaţi), ţinute secret într-o odaie de la mansarda facultăţii, unde le depunea o mică grupă ostăşească.

În zilele acelea în sens propriu cazone, dar şi în afara lor, ne voiau cenuşii şi noi deveneam cu fiecare clipă astfel, şi nu doar la chip sau la sărăcăcioasele noastre veşminte, ci şi – ne părea uneori – în gândurile noastre care se încâlceau sau, mai degrabă, se destrămau, lovite, asemenea unor câlţi netrebuincioşi. Păstrez vii în minte acuzele de a fi inutilă, nepregătită politic, prea tânără, obscur şi pentru totdeauna vinovată în faţa unui regim-închisoare care ne trata ca pe delincvenţi. Îmi rămâne pentru totdeauna în minte centrifuga aceea violentă a repartiţiei (de la încheierea studiilor universitare), starea de dezrădăcinare şi credinţa (una dintre puţinele) în lipsa cronică de şansă, bolile ciudate care apăreau odată ajunşi la post (şi care, poate, m-am gândit mult mai târziu, erau somatizări ale unei nevroze încă nediagnosticate, o nevroză de repartiţie, sau, cine ştie, ale unei depresii de patrie). Umblam mereu în întuneric şi frig, într-o ceaţă care părea să fie, pentru sezoane întregi – după cum anunţau uneori buletinele meteorologice ale după-amiezii – singurul fenomen atmosferic notabil şi, murmuram eu, substanţial şi durabil. Acolo, la locul repartiţiei mele, după încheierea activităţilor didactice, umblam pe străzi şi mi se părea că aerul însuşi mă ţine captivă, solidificându-se în jurul meu, prinzându-mă ca pe un peşte în copca lui de gheaţă.

Singurele momente în care redeveneam un om viu

erau cele în care citeam, vorbeam (uneori, în dramatice epistole) cu câţiva, foarte puţini, prieteni sau în care reuşeam să-i reîntâlnesc pe unii dintre foştii mei profesori. În lumea aceea de butaforie, prinsă în puternice lanţuri de oţel, eu alesesem să trăiesc asemenea ridicolilor mei profesori, cei care în disperarea cumplită din jur continuau, cu un calm deloc imperturbabil, tot mai greu de păstrat, să citească şi să scrie la cărţile lor – se spunea – inutile, întrucât oricum nu ajutau la nimic. Butaforia continua să existe, ba, încă, să sporească, minciuna grotescă creştea exponenţial. Continuu să cred că acele cărţi pe care le ţineam în mâini (şi aici – inevitabil – mă gândesc că nu oricând stăm astfel, ca îngerul şi ca Hamlet, cu câte o carte în mâini) şi sub ochi, nu ne angajau în iresponsabila, uşoara evaziune, ci că abia ele reuşeau să constituie termenul de comparaţie tare prin care minciuna era definitiv pusă în pagină (de această dată, existenţială). Cărţile acelea nu ne sustrăgeau lumii, ci, dimpotrivă, ne înşurubau feroce şi gogolian în ea, vulnerabili, ridicoli, inutili. În primul rând, datorită cărţilor mele iubite, atunci când a căzut lumea aceea n-am avut nicio ezitare: nu dispărea cea mai bună orânduire a omenirii, ci cădeau decorurile celui mai durabil, mai trainic şi mai sângeros teatru absurd din istorie. În câteva din episoadele sale, am fost şi eu figurant.

Ar fi prea puţin să spun că atunci am trecut un prag (praguri nu se mai aflau, de mult, nicăieri), ar fi, probabil, mai exact să spun că am pătruns printr-un zid. Dacă n-ar fi fost moarte şi răni (inclusiv cele nevăzute pe trupuri, purtate, însă, de noi, aproape toţi) şi dacă n-ar fi, încă, ruine în jur, s-ar fi putut spune că a fost o trecere feerică. Aşa, a fost o trecere, o clipă miraculoasă spre o *altă lume*. O vreme (având în minte întreaga fanfaronadă comunistă a omului nou), am oscilat să-i spun *nouă*, mă gândeam să vorbesc despre *între lumi*, despre locul acela al tuturor şi al nimănui, în care totul pare să fie prezent şi nimic nu există, în afară, poate, de iluzii, năluciri şi halucinaţii. Am

sfârşit prin a-mi spune că îşi merită pe deplin numele şi se cuvine să i-l dau: deşi eu sunt, în multe feluri, tot cea veche, lumea în care trăiesc din 1989 nu mai seamănă deloc (oricâte lucruri şi locuri comune se păstrează încă) cu lumea de dinainte. Este, sigur, o lume nouă: ea are clanţe şi robinete, are ferestre, uşi şi ecrane, are mai multe dimensiuni, are memorie şi spirit critic, are voci (una, somnoroasă, de la un post de radio local, rămâne preferata mea) care te îndeamnă să gândeşti liber (după cum are şi guri – cu colţi şi gheare – care te opresc să o faci), are incomparabil mai multe culori şi are (măcar) o linie de orizont. Nu vreau să fac o antiteză care ar fi nu doar neinteresantă, ci şi neadevărată, dar ţin să spun că lumea nouă este, pentru mine (deşi, fireşte, nici dezamăgirea, nici deznădejdea, nici suferinţa nu m-au ocolit în anii din urmă), mai bună. Pentru cea de dinainte, nu păstrez nici regrete, nici nostalgii, am doar, în răstimpuri, un zvâcnet de uimire, însoţită, de obicei, de o întrebare: cum de am ieşit de acolo (cu toate limitele pe care fiecare şi le ştie) totuşi întregi, când aveam toate condiţiile să fim monstruoşi? Pentru mine, mare parte din explicaţie se află în cărţile citite, în spiritul critic şi în libertatea interioară pe care acestea mi le-au creat.

Deşi am început vorbind în nume propriu, subliniind astfel că nu sunt un cititor inocent, că mă aflu eu însămi şi că mă recunosc, nu o dată, în laşitatea, ridicolul şi patetismul fenomenelor observate, nu despre mine sunt paginile care urmează, ci tocmai despre literatură şi cărţi, despre – mai precis – felul în care literatura română face trecerea de la o lume la alta. Criticată şi culpabilizată în multe rânduri de a nu-şi fi onorat bine rolul comunitar, pentru că a fost laşă, marginală, răsfăţată sau ignorantă, prin peripeţiile ei instituţionale şi, mai ales, prin cărţile sale, literatura construieşte – în ceea ce priveşte intrarea şi fixarea în lumea nouă – un răspuns complex. Un răspuns (abia schiţat în paginile acestei cărţi) care, cred, merită ascultat, neignorând faptul că este vorba despre răspunsul

pe care *o artă* îl dă – prin mijlocirea cuvintelor, acest material comun, la îndemână, dar nu şi în puterea creatoare a tuturor – provocărilor (nu o dată convulsive ale) lumii sale.

DE LA O LUME LA ALTA

Rezistenţa în literatură

Cuvânt care balansează în vorbirea ultimilor ani între extreme, între o accepţiune descalificantă (până la dezonoare) şi o a doua pozitivă şi legitimatoare (uneori, înnobilantă), *rezistenţa* desemnează cel mai frecvent (şi la acest prim nivel al investigaţiei) un mod de existenţă al scriitorului (în unele cazuri: al intelectualului) în spaţiul public totalitar, în raport cu puterea politică. După cum s-a subliniat adesea (şi mai ales în comparaţie – fie ea şi implicită – cu accepţiunile militare sau paramilitare ale termenului), rezistenţa culturală în România comunistă n-a cunoscut o formă organizată, n-a existat, aşadar, un proiect colectiv şi nici, prin urmare, acţiuni de grup (excepţiile sunt puţine şi timide, spre finalul dictaturii). În schimb, Mircea Martin vorbeşte, dată fiind amploarea reacţiei, despre „mişcarea de rezistenţă a scriitorilor faţă de *Tezele din iulie*”[1], după cum, destul de frecvent se recunoaşte că o instituţie precum Uniunea Scriitorilor, chiar dacă nu a promovat, a favorizat, în unele din momentele ei faste, rezistenţa faţă de regim. Astfel, Monica Lovinescu consemnează în epocă, imediat după Conferinţa Scriitorilor din 1981 că, dincolo de limitele strict profesionale ale dezbaterilor, Uniunea Scriitorilor a devenit „o redută a rezistenţei” şi că „totul creează o situaţie în care un focar de rezistenţă – chiar limitat la cultură – cum e Uniunea Scriitorilor constituie o rodnică sfidare a regimului”[2]. Despre aceeaşi conferinţă (nu

1 Mircea Martin, Cultura română între comunism şi naţionalism, în „22”, anul XIII, nr .654, 17-23 septembrie 2002. Despre felul în care, tocmai pentru că a avut mai mult un caracter spontan, această mişcare s-a destrămat, v. Monica Lovinescu, Unde scurte. Jurnal indirect, Bucureşti, Humanitas, 1990, pp. 510-553.

2 Monica Lovinescu, Posteritatea contemporană. Unde scurte, III,

întâmplător, ultima pe care puterea o mai îngăduie, deşi statutul breslei o prevedea o dată la patru ani), Norman Manea scrie, în 1990, că aceasta ar fi fost „un adevărat Forum al Revoltei”[3], după cum Gabriela Adameşteanu îşi aminteşte, plecând de la acelaşi moment, despre „aerul de semilibertate agonică de acolo”, întrucât „Uniunea Scriitorilor îşi construise un spaţiu de societate civilă, plin desigur de informatori, dar inexistent pentru celelalte instituţii din România”, cu toate că „acest spaţiu (mai) liber îşi plătea tributul faţă de putere printr-un evident narcisism: singurul scop, declarat de altfel, al acestei asociaţii profesionale era publicarea cărţilor valoroase, adică menţinerea în viaţă a literaturii române”[4].

Lipsită de forme instituţionale, rezistenţa culturală din România ultimelor decenii comuniste cuprinde, la acest nivel al spaţiului public pe care îl am acum în vedere, reacţii şi atitudini faţă de puterea totalitară, o sumă de „acte de rezistenţă” care pot fi definite, în termenii lui Mircea Zaciu, ca „nişte acte care mergeau într-o direcţie

---

Bucureşti, Humanitas, 1994, pp. 217-218. Despre solidaritatea care o leagă de rezistenţi, dincolo de toate dezamăgirile încercate, Monica Lovinescu vorbeşte, într-o formă mai directă, în Jurnal: „Cînd asist la laxismul şi iresponsabilitatea de aici, nu pot să nu admir pe aceşti atît de huliţi – şi de mine chiar desconsideraţi, pentru a nu se fi urcat pe baricade – intelectuali români care luptă cu încăpăţînare de decenii pentru a salva o cultură ce reprezintă singura lor formă posibilă de rezistenţă. Nu-mi pare rău că mi-am petrecut existenţa alături şi pentru ei” (Jurnal.1985-1988, Bucureşti, Humanitas, 2002, p. 178).

3 Norman Manea, Despre clovni: dictatorul şi artistul, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1997, p. 29. În acelaşi loc, scriitorul român exilat în SUA notează: „Dacă cele rostite atunci (niciodată publicate, dar nici înregistrate, căci nimeni nu avea voie să intre în sală cu aparate de înregistrare) ar fi parvenit opiniei publice, surpriza de a constata cît de viguros şi franc au vorbit scriitorii despre infirma viaţă culturală românească a timpului lor ar fi fost enormă”. O consemnare pe viu a Conferinţei, a meritelor sale în materie de spirit critic, dar şi a eşecurilor sale, se găseşte în Mircea Zaciu, Jurnal, vol. 1, Cluj, Dacia, 1993, pp. 301-311.

4 Gabriela Adameşteanu, Limitele rescrierii, postfaţa autoarei la romanul Întîlnirea, Iaşi, Polirom, 2003, pp. 301-302.

contrară celei dorite sau indicate şi impuse de autoritatea comunistă a epocii". Prin aceste atitudini exprimate „într-o formă ambiguă" s-au căutat, crede M. Zaciu, „«soluţii» de acomodare şi, în acelaşi timp, şi de a afirma că spiritualitatea românească merge de fapt divergent faţă de linia pe care o indica Partidul Comunist"[5]. Or, din 1971 poziţia oficială a puterii în probleme de cultură şi de artă este una de factură jdanovistă. Prin discursurile pronunţate în iulie 1971 (cunoscute sub numele generic de *Tezele din iulie*), N. Ceauşescu suprimă relativa autonomie pe care scriitorii o câştigaseră prin mai multe campanii şi dezbateri purtate la începutul anilor şaizeci şi care fusese recunoscută şi legiferată oficial prin Rezoluţia adoptată la încheierea Conferinţei pe ţară a Uniunii Scriitorilor din februarie 1965[6]. Secretarul general al PCR reaşază, în celebrele sale cuvântări, arta sub controlul imediat al partidului, atribuindu-i funcţii propagandistice, nonartistice, într-o ideatică şi cu o retorică ce decurg – după cum, de altfel, s-a observat[7] – nu din ideologia

---

5 Aceste opinii au fost exprimate de Mircea Zaciu în ultimul său interviu, acordat Rodicăi Palade, Nevoia scriitorului de a-şi mărturisi trăirile, în „22", nr. 15 (supliment literar), 23 mai 2000, p. XI.

6 Rezoluţia Conferinţei pe ţară a Uniunii Scriitorilor este demnă de reţinut întrucît acest document oficial recunoaşte, pe lîngă funcţiile ideologice ale literaturii, şi specificul ei ca artă. Se vorbeşte, aici, despre un circuit universal al literaturii, despre judecata de valoare şi literatura de valoare, şi chiar – în limbajul triumfalist oficial — despre „un climat atît de prielnic elanului creator, căutărilor artistice îndrăzneţe, dezbaterilor fecunde, înfruntărilor principiale de opinii", adică despre inovaţie şi spirit critic („Gazeta literară", anul XII, nr. 10 , joi 4 martie 1965).

7 În numărul consacrat Tezelor din iulie, revista „Vatra" găzduieşte o densă analiză a lui Mircea Iorgulescu care demonstrează că decretarea tezelor, departe de a fi consecinţa unei „instantanee convertiri a lui N.Ceauşescu la comunismul de tip asiatic" a fost, dimpotrivă, anticipată de mai multe dintre cuvîntările şi documentele de după 1968 care marchează, toate, reîntoarcerea acestuia la „un stalinism epigonic, la limita caricaturalului" (Timp şi timpuri în „Vatra", nr. 8, 2001, pp. 47-50). În acelaşi loc, G.Dimisianu apreciază (într-o interesantă evocare) că „Tezele corespundeau perfect mentalităţii lui Ceauşescu, formaţiei şi

asiatică, ci din celebrele, rudimentarele rapoarte ale lui A.A. Jdanov, dogme culturale în anii stalinismului în URSS şi, mai apoi, în întregul lagăr socialist. Dacă, în primul discurs, Ceauşescu cere să se exercite „un control mai riguros pentru evitarea publicării unor lucrări literare care nu corespund cerinţelor activităţii politico-educative a partidului nostru, a cărţilor care promovează idei şi concepţii dăunătoare intereselor construcţiei socialiste”[8], în cel de-al doilea (pronunţat o săptămână mai târziu), şeful statului decretează cu o frazeologie şi o vehemenţă inspirate de comisarul lui Stalin că: „statul clasei muncitoare are dreptul să se amestece şi în literatură, şi în arta plastică, şi în muzică, să admită numai ceea ce consideră că corespunde socialismului, intereselor patriei noastre socialiste”[9], adică (reluând în literă o frază jdanovistă): „Arta trebuie să servească unui singur scop: educaţiei socialiste, comuniste”[10]. Tot în termenii

vederilor lui adevărate, convingerilor lui adînci, reprimate tactic pînă ce a cucerit deplin puterea politică” (După treizeci de ani, pp. 50-51). De asemenea, este de consemnat şi opinia lui William Totok, scriitor german originar din România, care, în cartea sa autobiografică (ce îmbină, cu efecte de mare pregnanţă, evocarea cu documentul şi analiza sociologică) consemnează: „Programul estetic al lui Ceauşescu, formulat cu această ocazie, corespunde fidel modelului jdanovist al realismului socialist” (Constrîngerea memoriei. Însemnări, documente, amintiri, Iaşi, Polirom, 2001, p. 12).

8 Nicolae Ceauşescu, Propuneri de măsuri pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii, discurs reeditat în „Vatra”, nr .8, 2001, pp. 32-34.

9 Nicolae Ceauşescu, Expunere la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei şi al activităţii politice şi cultural-educative, în „Vatra”, loc cit., pp.34-47. Demn de semnalat îmi pare faptul că, la începutul expunerii sale, Ceauşescu aminteşte că „studierea experienţei Uniunii Sovietice – prima ţară a socialismului – şi folosirea ei a reprezentat un factor important al dezvoltării noastre”, dezvăluind, aşadar, sursele directivelor sale.

10 Cît priveşte rezistenţa şi preeminenţa clişeelor jdanoviste în gîndirea lui Nicolae Ceauşescu este de reţinut relatarea lui Mircea Zaciu despre întrevederea tensionată dintre cel dintîi şi un grup de scriitori care, în 1981, i-a solicitat o audienţă. În timpul acesteia, Ceauşescu a

reactivatelor clişee jdanoviste, omul politic combate traducerile, cărţile „care fac apologia modului de viaţă burghez, chiar apologia crimei”, literatura decadentă „care otrăveşte sufletul tineretului nostru”. Socotită vătămătoare, libertatea de creaţie este înfierată, actul artistic redevenind, ca în vremea stalinistă, o afacere a activului de partid: „De dragul libertăţii de creaţie noi nu putem închide ochii, nu vom admite să se scrie orice fel de literatură. Nu vom admite niciun fel de literatură care ar putea dăuna educaţiei socialiste a poporului nostru. (...) În România pot fi acceptate numai arta şi literatura care stau pe poziţia clasei muncitoare, care servesc poporului, socialismului, naţiunii noastre (*Aplauze vii*)”.

Păstrându-se ca o constantă majoră a perioadei comuniste (indiferent ce alianţe contactează pe parcurs şi în componenţa căror ciudate precipitate ideologice o putem regăsi), ideologia jdanovistă nu mai reuşeşte, totuşi, să-şi supună şi nici să modeleze în întregime, ca în anii ’50, cultura română. Chiar dacă (cu excepţiile deja semnalate din 1971) n-a existat în ţară un dezacord explicit şi făţiş al scriitorilor faţă de politica partidului, ei au încercat (exclud din discuţie pe cei care, supunându-se orbeşte directivelor propagandei, au încetat practic să mai existe în perimetrul artistic) să i se sustragă, să vehiculeze prin operele lor nu directivele puterii, ci valorile universale ale artei şi ale umanului. Într-un sens larg, pe care îl întrebuinţează Ioana Em. Petrescu (într-un articol scris la puţină vreme după căderea regimului şi care păstrează ceva din vibraţia acelor zile) literatura rezistenţei cuprinde „cărţile, puţine,

---

început să le vorbească scriitorilor, într-un discurs jdanovist tipic, despre moştenirea culturală care „trebuie cultivată dar nu preluată în bloc”. Exemplele sînt cele la care recurgeau curent ideologii literari în anii ’50: ”Aşa cu Goga, pornind de la versul citat aici de Cioculescu: el, spunea, ascultă săptămînal cîntece pe versuri de Goga, dar asta nu înseamnă că putem trece cu vederea erorile omului politic, ale celui ce ajuns prim-ministru era gata să cheme să ne asculte doina nu privighetorile din alte ţări, ci tancurile hitleriste! Aşa şi cu Rebreanu, zice, care a scris o capodoperă, Ion, dar a scris şi opere duşmănoase, de pildă Gorila” (Jurnal, 1, pp.239-240).

apărute cu greu, mereu amânate, adesea mutilate, dar niciodată pervertite în adevărul lor, apăsat şi proclamat într-un timp în care apăruse verbul «a profesionaliza» sinonim cu o acuză politică. Ce altceva decât o admirabilă «literatură a rezistenţei» înseamnă nu doar romanul politic al ultimilor 15 ani, ci şi cărţile lui Constantin Noica şi ale şcolii sale, actul cultural fundamental de recuperare – fie şi târzie – a filosofiei greceşti, seria «Orientalia», eseurile lui Anton Dumitriu, dramatica istorie a iobăgiei a acad. David Prodan sau, la celălalt pol al vârstelor, explozia optzecistă? Cultura română majoră, autentică, a supravieţuit totuşi, vreau să spun, aşa cum n-a putut supravieţui în deceniile 5 – 6. Şi, fapt extrem de important, a supravieţuit şi publicul ei”[11]. Într-un sens asemănător foloseşte termenul „rezistent” (referindu-se la o tipologie a creatorilor, iar nu a operelor) şi Dumitru Ţepeneag, disociindu-l, într-o triadă devenită de notorietate, intrată în uzul curent, de „opozant” şi „disident”: „În ce-l priveşte pe rezistent – care a fost figura pozitivă cea mai răspândită în dictatura comunistă –, acesta nu se împotriveşte activ, dar nici nu participă în mod esenţial la sistem şi la efectele acestuia. Rezistent a fost scriitorul care a stat în banca lui şi s-a străduit să facă literatură bună, curată. Ori un critic care a refuzat să măsluiască valorile ori să le inverseze”. Cu precizarea că, în practica literară, lucrurile devin mai complicate, pierzând puritatea tipologică: „Unii au fost rezistenţi de la început până la sfârşit, alţii au devenit mai târziu ori, dimpotrivă, au eşuat lamentabil, ca D.R. Popescu, care s-a transformat dintr-un scriitor onorabil şi, am putea spune, rezistent, într-un fel de zbir al regimului. Mai e şi categoria rezistenţilor «cu voie de la poliţie» care, printr-un sistem de complicaţii direct sau indirect, puteau să publice ceea ce altora le era interzis”[12].

---

11 Ioana Em. Petrescu, Literatura „rezistenţei”, în „Tribuna”, serie nouă, anul II, nr. 2, 11 ianuarie 1990, pp. 1 şi 2.

12 Dumitru Ţepeneag, Reîntoarcerea fiului la sînul mamei rătăcite, Iaşi, Institutul european, 1993, p.103.

Operele care s-au sustras ideologiei oficiale constituie, consideră Mircea Iorgulescu într-un articol din octombrie 1989 (publicat în exil), nu o cultură paralelă sau alternativă, ci – subliniind tocmai dependenţa faţă de putere – *o cultură tolerată*: „În România există, în afară de cultura oficială, şi o *cultură tolerată*. Nu este o cultură paralelă; nu este nicio cultură alternativă; este o cultură autonomă, o autonomie desigur limitată, a cărei existenţă este formal acceptată de putere, dar şi progresiv îngrădită. Această *cultură tolerată* prelungeşte avânturile democrate şi libertare de la sfârşitul anilor ’60, dar printr-o metamorfoză care pe termen lung duce la asfixiere. (…) Puternică pe tot parcursul anilor ’70 şi chiar la începutul anilor ’80, această cultură tolerată dă azi tot mai multe semne de sufocare. Existenţa ei a făcut posibil ca în România să nu apară o literatură şi o cultură de tip «samizdat», însă de câţiva ani încoace, odată cu degradarea accelerată a sistemului, gradul de toleranţă a scăzut mult, iar una dintre explicaţiile creşterii numărului de scriitori care au luat atitudine faţă de politica regimului aceasta este: limitarea drastică a autonomiei de care se bucuraseră. Reviste suprimate, reviste al căror tiraj este interzis la difuzare şi ars, cărţi aflate în curs de imprimare care au fost retrase şi topite, toate aceste măsuri care au fost îndreptate în ultimii ani împotriva culturii tolerate arată că puterea tinde acum să o anuleze, că nu mai este dispusă să o accepte”[13].

Până la formele extreme enumerate de M. Iorgulescu, cultura tolerată sau literatura rezistenţei se confruntă cu îngrădiri şi restricţii mai mărunte şi mai perfide, insinuante şi piezişe, care transpun în viaţă nu doar un set de documente şi principii partinice, ci şi, foarte adesea, zelul şi umorile (acestea, nelimitate şi imprevizibile ale) activiştilor care exercitau, de la mai

13 Mircea Iorgulescu, România – ultima banchiză, în „Contrapunct”, nr. 15, 13 aprilie 1990, p. 13. Literatura tolerată este o categorie cu care operează şi Eugen Negrici în Literatura română sub comunism. Proza, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2002.

multe paliere, controlul asupra literaturii, împlinind cu asupra de măsură una din directivele lui Ceauşescu din iulie 1971: „organele noastre de partid, la toate nivelele, să-şi exercite rolul de conducător şi îndrumător al acestor sectoare de activitate”. În anii ’80 – arată Norman Manea – „Cenzura a fost «întărită» prin tot felul de filtre intermediare, peste care veghea Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste (CCES), cu nou înfiinţatul său Serviciu de Lectură (SL). Operaţiile de cenzură s-au dublat, triplat, multidiversificat, iar «purificarea» textelor cucerea mereu noi şi absurde motivări”[14]. Manea reproduce, în acelaşi loc, un *Referat al cenzorului*, datând din 1986, despre romanul său *Plicul negru*, şi care conţine indicaţii cu adevărat înspăimântătoare, prin care i se cere autorului să renunţe la pagini din text, să opereze modificări, să includă personaje suplimentare „ca imagini pozitive ale vieţii”[15]. În anii ’80, aşadar, ca în 1947, la începutul stalinismului, cuvintele – cu expresia lui Tudor Arghezi – erau „încuiate în lada de fier (…) cheile stând pe verigă în buzunarul unor domnişori cari au învăţat să iscălească exact”[16]. Lui N. Manea i se cere, între altele, să excludă din roman cuvintele: *cozi*, *viol*, *denunţător*, *carne*, *frig*, *tiranie*, *cafea*, *sinucidere*, *sâni*, *Dumnezeu*, *antisemitism*, *curvă*, *întuneric*, *homosexual*[17]. Ion D. Sârbu i se plânge epistolar în acelaşi an lui Liviu Rusu, fostul său profesor, că „totul e suspect de «aluzie»: *cartof*, *pâine*, *laborator*, *bunăstare*

---

14 Norman Manea, Despre clovni, p. 73. Despre modul de operare al cenzurii în România, v. Bogdan Ficeac, Cenzura comunistă şi formarea „omului nou”, Bucureşti, Nemira, 1999; Paul Caravia, Gîndirea interzisă. Scrieri cenzurate.1945-1989, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2000; Adrian Marino, Cenzura în România. Schiţă istorică introductivă, Craiova, Aius, 2002; Caietele Echinox, vol. 4, Restricţii şi cenzură, Cluj, Dacia, 2003.

15 N. Manea, Idem, p.87.

16 Tudor Arghezi, Viaţa literară, în „Adevărul”, anul 61, nr.16796, 23 februarie 1947.

17 N. Manea, Despre clovni, p .75.

etc”[18] (s.a.). Lucrând în redacţia „Vieţii româneşti”, Florenţa Albu notează în jurnal noi cuvinte interzise: *ţepe*, *clown*, *pitic*, *foame*, *frig*, *moarte*[19], după cum, ziaristă la cotidianul „România liberă”, Tia Şerbănescu reţine, tot într-un caiet de însemnări personale: „S-au interzis câteva cuvinte, cinci, dar pe unul l-am uitat: informatică, robotică, neatârnare, îngrăşăminte chimice. Nu-mi dau seama ce au greşit aceste nenorocite de cuvinte pentru a fi condamnate la dispariţie şi nici nu găsesc un fir epic (logic, nici atât!) care să le lege între ele sau de vreo întâmplare. Destinul lor mi se pare de aceea nu atât tragic, cât absurd”[20].

Desigur, aceste exemple nu sunt altceva decât eşantioane superficiale în raport cu un fenomen de mare cuprindere, în fapt atotcuprinzător. Puterea încerca, de altfel, nu doar să suprime cuvintele periculoase din manuscrisele pe care scriitorii le înaintau cititorilor oficiali (întotdeauna cu dinţi, sarcina lor de serviciu fiind să distrugă cuvinte, texte şi pagini) pentru a obţine aprobarea de tipărire. „Poliţia cuvântului”[21] despre care vorbeşte N. Manea era dublată în epocă de poliţia secretă care îşi propune să realizeze o preîntâmpinare (şi o profilaxie) a scrisului periculos, neautorizat politic. Pe o filă din dosarul de urmărire al scriitorului Stelian Tănase (ale cărui manuscrise erau oricum stopate de filtrele diurne ale cenzurii) un ofiţer de contrainformaţii notează scopul misiunii: „Să prevenim apariţia eventualelor lucrări cu conţinut necorespunzător”[22].

Sfâşiate şi, în acelaşi timp, aureolate de nimbul (derizoriu astăzi al) acestor hărţuieli, cărţile scriitorilor au

---

18 Ion D. Sîrbu, Scrisori către bunul Dumnezeu, ediţie îngrijită de Ion Vartic, Cluj, Biblioteca Apostrof, p. 15.

19 Florenţa Albu, Zidul martor (Pagini de jurnal). 1970-1990, Bucureşti, Cartea Românească, 1994, p.291 şi p. 312.

20 Tia Şerbănescu, Femeia din fotografie. Jurnal 1987-1989, Bucureşti, Compania, p. 131.

21 N.Manea, Despre clovni, p. 89.

22 Stelian Tănase, Acasă se vorbeşte în şoaptă. Dosar&Jurnal din anii tîrzii ai dictaturii, Bucureşti, Compania, 2002, p. 22.

continuat să apară în România comunistă şi ele au vorbit în mod cert *alt limbaj* decât cel tot mai rudimentar, mai agresiv, mai sufocant al puterii. Cu toate limitele (inclusiv artistice), ridicolul, falsele iluzii şi chiar consecinţele nefaste în planul societăţii civile, *aceste cărţi constituie ele însele expresia unei rezistenţe culturale*, desfăşurate public, faţă de agresiunea puterii, a cărei tentativă constantă a fost de a impune, în acelaşi spaţiu comunitar, un limbaj unic, un limbaj al supunerii, format din clişeele joase ale propagandei de partid şi ale cultului lui Nicolae Ceauşescu.

„E impresionant ce se întâmplă sau e absurd?”

Pe lângă această rezistenţă publică, în România comunistă şi, mai ales, în România ultimului deceniu comunist se mai poate vorbi, la un al doilea nivel al investigaţiei, despre o formă de *rezistenţă individuală*, lipsită de proiect sau angajament public, consumată într-un spaţiu eminamente privat. „Problema fundamentală – scrie Mircea Iorgulescu într-un eseu din toamna lui 1989 – a oricărui intelectual din România de astăzi este rezistenţa. Nu neapărat politică sau nu politică în primul rând, ci fizică şi psihică. Este pur şi simplu o problemă de viaţă, în sensul cel mai concret şi mai acut al cuvântului”. „Cum şi până când mai poţi rezista” – explică acelaşi scriitor – „această întrebare-spaimă-obsesie macină şi ea, din lipsă de răspuns, tot mai precarele resurse de supravieţuire ale intelectualităţii dintr-o ţară ce înaintează în mizerie şi înapoiere cu nepăsarea oarbă şi totuşi halucinant de precisă a unui somnambul”[23]. În acelaşi an, N. Steinhardt îi reaminteşte tânărului poet Aurel Dumitraşcu: „Nu vei rezista moral, dacă nu rezişti fizic”[24]. Desemnând, aşadar, nu un mod creator de existenţă, ci subzistenţa, supravieţuirea fizică, desfăşurată în unghiul

23 Mircea Iorgulescu, Intre apatie şi exasperare, în Florin Mugur, Scrisori de la capătul zilelor, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Mircea Iorgulescu, Bucureşti, Compania, 2001, pp. 73-74.

24 Aurel Dumitraşcu, A rezista în provincie, în „Contrapunct”, an 1, nr. 14, vineri 14 aprilie 1990, p. 1.

(orb, cel mai adesea) în care îşi trăieşte trupul precaritatea, acest tip de rezistenţă s-a prezervat în însemnările personale ale scriitorilor. Parte a unei îndeletniciri scripturale curente (a lua note după realitatea imediată), aceste discursuri n-au vizat în epocă un public (străine le-au rămas, de altfel, şi formele de circulaţie clandestină, dar au scontat, în schimb, pe un ipotetic cititor din viitorime) şi niciun statut artistic (pe care majoritatea nu-l ating). Constituind, în expresia lui Victor Felea, „un fel de gazetărie de sertar”[25], fără ca aceasta să presupună că ar fi fost produsă în vreo casă a conspiraţiei politice (majoritatea însemnărilor nu conţine idei subversive sau, cu atât mai puţin, scenarii ale împotrivirii), ci în întinsa subterană care devenise ţara, această diaristică propune cea mai densă reprezentare comunitară cotidiană din „deceniul satanic”[26] (Mircea Zaciu). Cum, însă, în termenii Gabrielei Adameşteanu, „la acea vreme, «cotidianul» intrase deja în zona interzisă”[27], consemnarea realităţii imediate era primejdioasă. Dacă unii diarişti şi-au luat măsuri de prevedere, punându-şi la adăpost caietele, alţii au plătit pentru uşurinţa cu care le-au păstrat. Este cazul Tiei Şerbănescu căreia, în 1988, i se confiscă pe aeroport, la plecarea din ţară într-o vizită turistică, agenda personală, păstrată în geanta de pe umăr; la întoarcerea din călătorie, îşi pierde postul de ziarist, fiind mutată la secţia de documentare, şi i se retrage dreptul de semnătură în presă. Pentru acelaşi delict scriptural (e adevărat, de mult mai mari proporţii, întrucât e vorba de un jurnal de peste 30.000 de pagini, întins pe durata mai multor decenii), inginerul Gheorghe Ursu plăteşte – ca în plin stalinism – cu viaţa, fiind arestat şi omorât în bătaie în beciurile securităţii în toamna lui 1985[28].

---

25 Victor Felea, Jurnalul unui poet leneş. Ianuarie 1955-martie 1933, ediţie îngrijită de Lidia Felea, Bucureşti, Albatros, 2000, p. 568.

26 Mircea Zaciu, Jurnal, 1, p. 7.

27 Gabriela Adameşteanu, Întîlnirea, p. 306.

28 Consemnarea imediată a acestei barbarii o face în epocă Monica

Într-o ţară în care *Programul de alimentaţie ştiinţifică a populaţiei* (intrat în vigoare în iulie 1982) este menit să ascundă (ca mai toate documentele ficţionale ale puterii), sub clişeele propagandistice ale grijii pentru om, lipsa cronică a alimentelor, rezistenţa individuală începe de la bătălia primitivă, reluată zi de zi, pentru asigurarea hranei. Cu o scrupulozitate dictată de exasperare, Liviu Ioan Stoiciu notează în jurnalul său numărul şi conţinutul meselor luate, precum şi cuantumul hranei obţinut fie prin (rare) mici aranjamente („soţia, Doina, în trecere de la Bancă spre liceul la care lucrează, mi-a lăsat două pungi cu «oase», cumpărate de ea «pe sub mână»[29]), fie pe calea oficială a cartelei: „Dus la Alimentara 8 să cumpăr salam pe cartelă, odată cu un «tacâm cu gheare bine ascuţite de pasăre» şi un pachet şi jumătate de margarină, cât se cuvin pentru trei persoane”[30]. Importanţa cartelei este subliniată şi de Stelian Tănase: „Un om are grijă de cartela lui ca de ochii din cap: 5 ouă lunar, 1/5 pâine pe zi, juma de pachet unt/lună”[31]. Condiţie esenţială pentru a intra în posesia tainului zilnic, cartela nu este defel o garanţie a reuşitei şi nici nu scuteşte de statul la coadă despre care acelaşi Stelian Tănase notează în toamna lui 1989: „Să stai păzit de miliţienii care te veghează circumspecţi peste tot unde se vinde ceva, cu gamela (buletinul de identitate la tine, păzit ca ochii din cap, acolo stă fericirea familiei, fără buletin eşti un cadavru) înseamnă să trăieşti ca-ntr-un internat. La ore fixe te duci şi te aliniezi la cantină să primeşti ceva. Asupra omului această corvoadă are un efect mult mai profund decât s-ar părea la o privire

---

Lovinescu în Jurnal.1985-1988, pp. 81-85. De asemenea, detalii zguduitoare despre detenţia, tortura şi uciderea lui Gheorghe Ursu se găsesc în interviul pe care Andrei Ursu, fiul acestuia, îl acordă lui Ovidiu Şimonca, Sub presiunea societăţii civile, în „22”, anul XIV, nr. 698, 22-28 iulie 2003, pp. 5-6.

29 Liviu Ioan Stoiciu, Jurnal stoic din anul Revoluţiei, urmat de Contrajurnal, Piteşti, Paralela 45, 2002, p. 76.

30 Ibidem, p. 24.

31 Stelian Tănase, Acasă se vorbeşte în şoaptă, p. 62.

superficială. Gândurile îţi sunt ocupate numai de stomac, de necesitatea de a-ţi lua rând, de pânda continuă a magazinului. S-a produs o deteriorare – nu numai biologică, dar mai ales sufletească, de fire, psihică, a omului. În subterana unei cozi de multe ceasuri este cvasi-imposibil să mai vezi cerul”[32].

Indiferent dacă reuşeşti sau nu să obţii („să prinzi”, în limbajul epocii) alimentul căutat, aceste „înghesuieli disperate” (cum sunt numite cozile de către Victor Felea[33]) duc întotdeauna la observaţii sumbre cum sunt cele notate în jurnal după o (norocoasă, de fapt) coadă la lapte de către Liviu Antonesei: „m-am trezit pe la 3, 45 şi m-am dus să cumpăr lapte. La ora 4, eram al douăzecilea, deci aveam şanse mari să prind şi lapte, şi iaurt. Acesta se termina după primii vreo 30 de cumpărători. La un minut-două după mine, a sosit următorul – un copil de 11 – 12 ani. Până la 4, 30, eram circa o sută, iar până la 5, cam o sută şi vreo cincizeci. Apoi, au venit tot mai rar. La 6, 15 luasem deja lapte – se dusese cam o şesime din cantitate. Cel mai trist era tabloul copiilor, treziţi cu noaptea în cap să ia lapte pentru ei şi pentru fraţii mai mici, părinţii stând pe la alte cozi ori, pur şi simplu, nemairezistând zi de zi trezitului la 3 – 3, 30”[34].

Acelaşi partid atotputernic raţionalizează sau, cu expresia lui Livius Ciocârlie, *stârpeşte* în anii ’80 nu doar alimentele („aproape toate alimentele s-au stârpit”[35]), ci şi, de la iarnă la iarnă mai sever, curentul electric şi agentul termic. La începutul lui decembrie 1983, V. Felea notează: „Reduceri drastice la consumul de energie electrică, de gaz etc. (50 la sută dintr-o sută care era deja scăzută). Va trebui să scoatem din funcţiune frigiderul, aspiratorul,

32 Ibidem, pp. 166-168.

33 Victor Felea, Jurnalul unui poet leneş, p. 700.

34 Liviu Antonesei, Jurnal din anii ciumei: 1987-1989. Încercări de sociologie spontană, Iaşi, Polirom, 1995, p. 55.

35 Livius Ciocârlie, Paradisul derizoriu. Jurnal despre indiferenţă, Bucureşti, Humanitas, 1993, p. 20.

maşina de spălat rufe şi alte aparate electrice. Nu mai avem voie să utilizăm gazul din bucătărie decât pentru gătit. Se vor face în acest sens controale şi se vor aplica amenzi. (…) La fel ca în armată, ordinele nu se discută”[36]. Sensibilitate acută şi autopersiflantă, Livius Ciocârlie îşi face o descriere domestică în decembrie 1988: „Cum arăt: cizme căptuşite, două perechi de ciorapi; izmene lungi, pantaloni groşi, pătură peste genunchi; halat, sub el mesadă de blană, dedesubt alta, din plastic, pulover de lână, bluză, cămaşă de corp; fular la gât. Căciulă şi mănuşi deocamdată nu port în casă, deşi nu mi-ar strica”[37]. Dacă profesorul Mircea Zaciu consemnează în mai multe rânduri lipsa de încălzire din şcolile inspectate („Clădirea şcolii, nouă, din beton, rece ca o peşteră din preistorie. Niciun pic de încălzire. Elevii sunt vineţi de frig, îţi inspiră o imensă milă. Figuri palide, unele cu vizibila pecete a retardării psihice, slab îmbrăcaţi şi famelici”[38]), Livius Cicârlie, colegul său din Universitatea timişoreană, reţine frigul din propria sală de curs: „Studenţii buni, interesaţi. Ies aburi pe gură când respiri. Nu ştiu ce să cred. E impresionant ce se întâmplă, sau e absurd? Trăim ca vitele, dar unii continuă să-şi vadă de treabă. Îmi clănţănesc oasele sub palton”[39]. Marius Oprea îşi aminteşte despre „senzaţia de frig pe care o aveam tot timpul, chiar şi în miezul verii”[40], în vreme ce despre puterea degradantă a frigului Tia Şerbănescu nota în noiembrie 1987: „Mă uit la oamenii de pe stradă şi de la cozi, din staţii, şi nu mai reuşesc să desluşesc ce e în fiinţă în ei. Stau ţepeni, ore în şir, în faţa unei tarabe, a unei firme, sau în dreptul unei staţii de autobuz. Privirile nu exprimă mare lucru, iar ceea ce exprimă totuşi nu

36 Victor Felea, Jurnalul unui poet leneş, p. 602.

37 Livius Ciocârlie, Paradisul derizoriu, p. 20.

38 Mircea Zaciu, Jurnal, IV, p. 341.

39 L. Ciocârlie, Paradisul…, p. 18.

40 Marius Oprea, „Şi poeţii aveau raţie de zahăr”, interviu realizat de Mihai Vakulovski, în „Contrafort”, anul X, nr. 5-6, mai-iunie 2003, p. 13.

seamănă cu ceva omenesc. Din cauza frigului şi a fricii de frig şi de întuneric, mâinile şi feţele au de pe-acum ceva vineţiu-cenuşiu în ele. Gesturile sunt destrămate şi nu se recompun, febril şi mecanic, cu ceva instinctiv în ele, decât atunci când apare ceva de cumpărat”[41]. Din interiorul frigului vorbeşte Florenţa Albu: „Mi-e atât de frig, mi-e rău de frig, într-adevăr, cretinizarea, stagnarea, starea de prostraţie pot fi obţinute prin frig, nu prin foame. Poate că asta e a treia etapă a ispăşirii noastre – ultima, după înfometare, după reducerea spiritului la restul – restului elementar: subumanul, aducerea întregii naţii la starea larvară”[42].

Ideea de a fi decăzut într-o joasă condiţie animalieră este curentă în epocă. O exprimă Mircea Iorgulescu într-un text difuzat (sub pseudonim) de către Europa Liberă în 1987: „Ni se lasă viaţa, dar luându-ni-se tot ce înseamnă viaţă omenească. Şi vom deveni o turmă de animale nevolnice, o cireadă supusă şi înspăimântată”[43]. În termeni asemănători gândeşte şi Livius Ciocârlie: „Iarna nu suntem oameni, suntem animale de grajd. (…) Ştim, sau ar trebui să ştim că trăim inadmisibil, ca nişte oi”[44]. Degradarea constantă a vieţii şi scăderea gradului de rezistenţă fizică se exprimă în ultimul deceniu comunist într-o manieră brutală, prin boală şi moarte. „De peste tot, numai moarte şi boală”[45], notează M. Zaciu în toamna lui 1987, la doar câteva zile distanţă de momentul în care V. Felea scria în jurnalul său: „Moartea face ravagii printre scriitori. (…) Parcă am trăi undeva în ţinuturi subpământene, prizonieri ai forţelor întunericului”[46], pentru ca, la sfârşitul aceluiaşi

41 Tia Şerbănescu, Femeia din fotografie, pp. 47-48.

42 Florenţa Albu, Zidul martor (Pagini de jurnal), 1970 - 1990, Bucureşti, Cartea Românească, 1994., p. 308.

43 Mircea Iorgulescu (Grigore Negrescu), Resemnarea, formă de sinucidere, în „Contrapunct”, an I, nr. 50, vineri 14 decembrie 1990.

44 L.Ciocârlie, Paradisul…, p. 17.

45 M.Zaciu, Jurnal, IV, p. 170.

46 V.Felea, Jurnalul…, p. 694.

an, să reia: „Undeva, organismul nostru social s-a şubrezit complet şi îngăduie morţii să îl jefuiască”[47]. Însemnările despre morţii din imediata apropiere sunt atât de frecvente în acei ani încât, copleşită, Florenţa Albu scrie în jurnalul său: „Suntem într-un lagăr de exterminare: toţi suntem contaminaţi, condamnaţi, toţi ne aşteptăm rândul. (…) În ultima vreme, fiecare zi este un necrolog. Şi acest jurnal, o carte a morţilor, un pomelnic”[48].

Regizată şi supravegheată de un dictator smintit, viaţa dusă în România lasă o puternică impresie de suprarealitate, despre care vorbeşte Mircea Dinescu într-un discurs ţinut la Berlin în septembrie 1988: „suprarealismul ca metodă politică umblă nestingherit pe străzile unor oraşe, dă năvală în casele noastre odată cu ziarul de dimineaţă, ne mânjeşte ecranul televizorului, clanţa de la uşă, periuţa de dinţi”[49]. Echivalată cu „marea mascaradă” sau cu „bâlciul fără sfârşit”[50] (Mircea Iorgulescu), cu o „farsă tragică”[51] (Al. Paleologu), numită „ţara carnavalului fără carnaval”[52] (Norman Manea), România comunistă le-a dat funestul prilej cetăţenilor săi de a trăi – în termeni reluaţi obsesiv de Ion D. Sârbu în corespondenţa sa privată, precum şi în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* – o *tragicomedie*, adică „tragedia ridicolă a poporului meu”[53]. Îndurând privaţiuni

---

47 Ibidem, p. 700.

48 Florenţa Albu, Zidul martor, p. 382.

49 Mircea Dinescu, Moartea citeşte ziarul, Bucureşti, Cartea Românească, 1990, p. 72.

50 Mircea Iorgulescu, Între apatie şi exasperare, pp. 98-99.

51 Alexandru Paleologu, Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor, convorbiri cu Marc Semo şi Claire Tréan, traducere Al.Ciolan, Bucureşti, Humanitas, 1991, p. 13.

52 Norman Manea, Întoarcerea huliganului, Iaşi, Polirom, 2003, p. 262.

53 Ion D. Sîrbu, Jurnalul unui jurnalist fără jurnal. Glosse, vol.1, ediţie îngrijită de Marius Ghica, Craiova, Scrisul Românesc, 1991, p. 217. Într-o scrisoare către Horia Stanca, I.D.Sîrbu precizează cu un simţ al momentului care înscrie o dimensiune premonitorie frazelor sale: „am seri cînd mi-e ruşine că sînt român, îmi vine să-mi dau demisia din

copleşitoare (pe care documentele oficiale continuau să le numească expresii ale fericirii colective), oamenii mai păstrează sentimentul (uneori, doar iluzia) unei minime normalităţi (ca şi bunul simţ al pierdutei realităţi) prin râs şi prin mişcarea înspăimântatei lor gândiri. „Singurul centru (cerebral?) încă neanihilat – scrie Florenţa Albu – suferind, dimpotrivă, un fel de elefantiazis, este acela al râsului, hazului, hilarităţii; şi, abia acest «haz de necaz» mai păstrează, în germene, cauza acestui râs, rest uman oricum aberant, pentru că ar trebui să provoace revolta, nu râsul”[54]. Nu altceva cred I.D. Sârbu atunci când notează: „*Trăim în plină comedie*, comedia asta e tot ce poate fi mai trist şi mai tragic în lume” [55] (s.a.) sau, câţiva ani mai târziu, din interiorul unei alte generaţii, Cristian Popescu: „Ce altceva îmi rămâne – cu talanţii ăştia româneşti şi neconvertibili în buzunar – ce altceva decât *Sfânta băşcălie*? Cum se moare de râs? Cum se transformă hohotul şi sughiţul lui în horcăit? Poate fi folosit machiajul de clovn ca mască mortuară? Mă pot prezenta la Judecata din urmă râzând în hohote? Aş putea plânge atât de mult încât să schimb râsul Domnului de mine – într-un surâs? Cum te îneci cu râsul? Cum îţi stă râsul în gât? Râsul-otravă. Râsul-blestem”[56]

În viaţa semilarvară a subteranei menţinerea treză a gândirii constituie o altă modalitate de rezistenţă personală. Gabriela Adameşteanu mărturiseşte în *Cele două Românii* că reuşea să facă faţă cozilor lungi pentru că „citeam sau scriam în cap”[57], după cum Tia Şerbănescu

---

ethnie. Dar spectacolul acesta de tragicomedie merită să fie vizionat: eu niciodată nu am plecat din sală înainte de căderea cortinei finale”(Scrisori către bunul Dumnezeu, p.165). Din păcate, scriitorul moare la 17 septembrie 1989, puţin înainte de căderea acestei cortine finale.

54 Florenţa Albu, Zidul martor, pp. 325-326.

55 I.D.Sîrbu, Jurnalul unui jurnalist fără jurnal, p. 76.

56 Cristian Popescu, Măşti mortuare de clovni, în „Luceafărul”, serie nouă, nr. 23, miercuri 4 iulie 1990, p. 7.

57 Gabriela Adameşteanu, Cele două Românii. Articole şi fragmente

înseamnă: „scriu cuvinte, adesea fără şir, ca să-mi dovedesc că exist. Ca să mă conving că gândesc, că mai pot stăpâni câteva idei. Dar poate şi ca să dovedesc că în fiecare om îmbrâncit pe stradă, îngheţat şi brutal, la rându-i, cu alţii, zace un ghem şi gânduri despre lume”[58]. În termenii unei rezistenţe existenţiale concepe scrisul şi Stelian Tănase: „Jurnalul îmi dă consistenţă, un *background*. E o cutie de rezonanţă de care am strictă nevoie ca să simt că sunt încă viu”[59]. Într-o splendidă, necruţătoare aducere-aminte (şi, totodată, acută analiză) a acelor ani, Simona Popescu scrie: „Deprivarea senzorială era recuperată de creier. Adesea, creierul ne-a ţinut loc de corp, creierul a fost corpul nostru. Vedeai şi simţeai cu senzorii cerebrali, precum elevii tăi de la ţară simţeau neatinsa portocală. Citeam în vacanţe şi câte două – trei cărţi pe zi. Casele noastre erau – şi sunt şi acum – doldora de cărţi, depozite sufocante cărora, uneori, îţi venea să le întorci sastisit spatele. Citeam în iernile geroase, îmbrăcaţi bine, cu ciorapi de lână, sub pături, la veioză, ziua în amiaza mare. (…) Eram un fel de Oblomovi care citeau în loc să doarmă. Singura diferenţă – Oblomovi fără prietenul Stolz, activul, optimistul Stolz. Dar şi cititul era un fel de somn – visam cu ochii deschişi”[60]. Despre „vindecare prin învăţare”[61] vorbeşte Dan C. Mihăilescu, după cum Norman Manea recunoaşte lecturii un rol de adăpost în faţa catastrofei: „Adevăratul test de supravieţuire (…) erau iernile. Ca în blocada Leningradului, în cel de al doilea război mondial, se putea rezista şi în Jormania socialistă prin lectură”[62].

---

memorialistice, Iaşi, Institutul european, 2000, p. 106.

58 Tia Şerbănescu, Femeia din fotografie, p. 103.

59 Stelian Tănase, Acasă se vorbeşte în şoaptă, p. 68.

60 Simona Popescu, All That Nostalgia, în „Observator cultural”, nr. 130, 20.08 – 26.08.2002, p. 6.

61 Dan C. Mihăilescu, „Seind und Zeit” în româneşte, în „Litere. Arte. Idei”, supliment cultural al ziarului „Cotidianul”, serie nouă, nr. 18, 12 mai 2003, p. 1.

62 Norman Manea, Întoarcerea huliganului, p. 309.

Înfometaţi şi înfriguraţi, străbătuţi de spaimele trupului abrutizat şi ale spiritului ameninţat cu dispariţia, împotmoliţi în mâlul propriilor frustrări şi în cenuşiul de pământ al lumii de subterană, jalnicii şi ridicolii locuitori ai României ceauşiste nu se gândeau, decât cu foarte rare excepţii, la căderea sistemului, ci – mai degrabă şi cu incomparabil mai mare încredere – la sfârşitul lumii: „În devălmăşie cu Dumnezeu, care ne-a trimis frigul ăsta în noiembrie, s-a trecut, s-ar zice, la soluţia finală”[63], scrie Livius Ciocârlie. Despre un popor abandonat de Dumnezeu vorbeşte şi Mircea Dinescu într-un interviu acordat ziarului „Libération” în martie 1983: „Spuneţi acolo unde mergeţi că Dumnezeu şi-a luat faţa de la români”[64]. Sentimentul finalului îl trăieşte, cu exasperare şi revoltă, şi Stelian Tănase: „O respiraţie într-un spaţiu fără dimensiuni, dar nu viaţă. Numai o răsuflare. Numai zgomotul trucat al unei respiraţii. Un sfârşit nesfârşit de lume”[65]. Acolo se plasează şi Tia Şerbănescu: „Hotărât lucru, n-avem nicio scăpare, sfâşitul lumii ne găseşte cum nu se poate mai pregătiţi, mai apţi pentru el. Nu suntem decât nişte larve leneşe; am renunţat să gândim, am renunţat să discernem”[66]. Chiar şi cei care prevăd căderea regimului o asociază cu un scenariu (nelipsit de o dimensiune metafizică) al morţii expiatoare. Astfel concepe momentul I.D. Sârbu în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* atunci când disociază între *rezistenţa activă* („răscoalele, grevele, demonstraţiile în pieţe”), *rezistenţa pasivă* („teatrul indiferentist, detaşarea de răspunderi, lăsarea puterii /ca desfăşurarea unei prostii sociale/ să se înece în propriile erori, abuzuri, anomalii”) şi *rezistenţa reflexivă* „ca ultimă formă de opoziţie, ar consta în meditaţie şi rugăciune, atât a elitelor intelectuale, cât mai ales a celor umiliţi şi obidiţi: ieşirea din timpul şi cauzalitatea istoriei,

63 L. Ciocârlie, Paradisul..., p. 20.
64 M.Dinescu, Moartea..., p. 88.
65 S.Tănase, Acasă..., p. 90.
66 T.Şerbănescu, Femeia..., p. 179.

acceptarea şi provocarea providenţei. (...) Dar... dar: la capătul oricărei reflexiuni, când se deschide cerul, de sus nu auzim decât o singură voce tunătoare: «Mergeţi în pieţe şi învăţaţi să muriţi, numai cine ştie să moară merită să trăiască!»”[67]. Lui Liviu Antonesei, de asemenea, moartea teribilă, izbăvitoare, ajunge să i se pară singura ieşire: „Cât ne va mai răbda pământul? Când vom înţelege că, decât morţi-vii, e mai bine să fim morţi pur şi simplu? Nu ştiu. Probabil, niciodată”[68]. Înspăimântată de „pogromurile româneşti contra românilor”, ajunsă la capătul puterilor sale interioare, Florenţa Albu scrie: „În realitatea istorică dată – un singur curent ne uneşte: apocalipticul”[69].

Petrecând ore ce par nesfârşite la cozi interminabile şi irezolvabile, purtând în mâini plase sărăcăcioase şi în minte, uneori, fraze dintr-o carte citită, cei mai mulţi români ai anului 1989 aveau (unii obscur, alţii mai clar şi mai febril) o speranţă atât de patetică încât astăzi, văzând-o înveşmântată în haina cenuşie şi zdrenţuită a acelor zile, ne poate părea ridicolă: că Apocalipsa va veni la timp. Nepregătită de ei înşişi, nesperată şi negândită de cei mai mulţi, căderea regimului în 1989 a primit spontan numele de miracol şi a fost trăită ca o experienţă (aproape) religioasă. Pe durata a câtorva, puţine zile, marşul triumfalei istorii s-a oprit şi atunci, în acel timp suspendat, s-a putut crede (mai târziu, pentru unii această credinţă a primit tăria certitudinii, pentru alţii şi-a deconspirat caracterul iluzoriu) că Dumnezeu şi-a întors faţa către români.

Prag între două vieţi

Înainte de a observa care au fost cuvintele scriitorilor (majoritatea pronunţate sau scrise în proximitatea vibrantă a acelor zile), trebuie spus că momentul este frecventat şi de comunitatea ştiinţifică cu termeni inefabili şi incandescenţi. Beneficiar al unei duble distanţe (ştiinţifică

67 I. D. Sîrbu, Jurnalul unui jurnalist..., p. 152.

68 L. Antonesei, Jurnal din anii ciumei, p. 122.

69 Florenţa Albu, Zidul martor, p. 358.

şi geografică, ca universitar emigrat în S.U.A), Vladimir Tismăneanu mărturiseşte într-o pagină de cercetare: „Multora din generaţia mea comunismul le apărea drept nemuritor. Noi cei din Europa Răsăriteană (în care includ şi Uniunea Sovietică) am crescut cu convingerea că ordinea lucrurilor, aşa cum e dictată de cei de la putere, poate fi înfruntată, dar nu răsturnată radical. Spectacolul oferit ochilor noştri uluiţi a fost aproape incredibil. A fost miracolul prăbuşirii bruşte a unei formaţiuni care pretinsese că încorporează speranţele milenare ale izbăvirii pământeşti”[70]. De altfel, Tismăneanu pledează pentru recunoaşterea unei constitutive trăsături „miraculoase” (şi, tocmai de aceea, autentic eliberatoare) a revoluţiilor, înţelese ca „explozie a unui principiu diferit al realităţii”[71] şi ca „momente de ardere intensă şi de extaz”[72]. Fără să ignore limitele şi nereuşitele revoluţiilor anti-comuniste, acelaşi politolog le subliniază atât importanţa, cât şi raţiunea pentru care termenul merită păstrat: „Cu toată slăbiciunea şi ezitările, ele au atins un ţel major: sentimentul de frică din trecut, sentimentul general de frustrare şi neputinţă politică, precum şi convingerea subiectivă că individul nu înseamnă nimic au dispărut. Departe de a se fi încheiat, aceste revoluţii traduc o caracteristică a timpurilor moderne: diversitatea, lipsa omogenităţii, absenţa grandioaselor proiecte ideologice. (...) Paradoxal, (...) revoluţiile care au început în 1989 rămân importante tocmai pentru că nu s-au terminat încă”[73]. Un alt politolog, Stelian Tănase, îşi intitulează densa cercetare consacrată căderii

---

70 Vladimir Tismăneanu, Reinventarea politicului. Europa Răsăriteană de la Stalin la Havel, traducere de Alexandru Vlad, studiu introductiv de Dan Pavel, Iaşi, Polirom, 1997, p. 239.

71 Vladimir Tismăneanu, Fantasmele salvării. Democraţie, naţionalism şi mit în Europa post-comunistă, traducere Magda Teodorescu, postfaţă M.Steven Fish, Iaşi, Polirom, 1999, p. 186.

72 Ibidem, p. 208.

73 V.Tismăneanu, Reinventarea politicului, p. 256.

comunismului *Miracolul Revoluţiei*[74]. Dacă, din punctul de vedere al grupărilor şi modalităţilor politice implicate în jocul de preluare al puterii, termenul trezeşte rezerve, din punctul de vedere al modificărilor intervenite la nivelul vieţii cotidiene, acelaşi termen pare cel mai potrivit să desemneze calitatea şi gradul schimbării. Acesta este, între altele, motivul pentru care, chiar şi atunci când au ezitări, istoricii sfârşesc prin a-l întrebuinţa, precum – în *România. Ţară de frontieră a Europei* – Lucian Boia: „Revoltă, lovitură de stat? Şi totuşi a fost o revoluţie. Indiferent de motivaţiile protagoniştilor, la 22 decembrie istoria a fost eliberată şi nimic n-a mai putut să o ţină în loc. Încet şi şovăielnic, mai mult frânată decât stimulată de noii săi lideri, România a pornit spre democraţie, spre economia de piaţă, spre… Occident”[75]. Dincolo de felul în care o dispută taberele politice, revoluţia este – consideră şi Adrian Cioroianu – „evenimentul fondator al (inevitabilei) noii Românii”[76].

În ce îi priveşte, scriitorii pun decis (în acele zile din decembrie) semnul de echivalenţă între revoluţie şi miracol, apăsând mai cu seamă pe cel de-al doilea cuvânt. Cenuşia pagină a însemnărilor de până mai ieri se

---

74 Stelian Tănase, Miracolul revoluţiei. O istorie politică a căderii regimurilor comuniste, Bucureşti, Humanitas, 1999. O altă carte a autorului (culegere de studii şi articole) se numeşte Revoluţia ca eşec. Elite & societate, Iaşi, Polirom, 1996. Teza studiului cu acelaşi titlu este că revoluţia din 1989 din România a constituit (de această dată, din perspectiva deceniilor anterioare) un dublu eşec: al elitei conducătoare, politice, complet izolate, şi al societăţii civile care s-a dovedit incapabilă să-şi creeze mecanisme de apărare.

75 Lucian Boia, România. Ţară de frontieră a Europei, Bucureşti, Humanitas, 2002, p. 132.

76 Adrian Cioroianu, Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie şi alte vanităţi contemporane, Iaşi, Polirom, 2002, p. 38. Pentru A.Cioroianu, ezitările dispar atunci cînd trece din plan comunitar în cel personal: „pentru mine decembrie ’89 chiar a fost o Revoluţie”, mărturiseşte istoricul în interviul acordat Svetlanei Cârstean („Istoria nu trăieşte din certitudini, ci din interogaţii”), în „Observator cultural”, nr. 129, 13.08-19.08.2002, p. 18.

luminează (Florenţa Albu notează senzaţia fizică a paginii devenite albe[77]) de la un lexic – prin excelenţă al – transsubstanţerii. Pe muchia aceea extrem de îngustă dintre lumi trecerea s-a făcut prin mijlocirea cuvintelor mari şi patetice. Autorul unuia dintre cele mai tulburătoare reportaje ale momentului, Stelian Tănase vorbeşte, în marginea filmului evenimentelor, despre „gândul morţii (mai mult prezenţa iminentă a morţii) /care/ nu ne mai paraliza, dimpotrivă, ne întărea", despre „ceasul de fericire trăit acolo, după fuga dictatorului, în comuniune cu bucureştenii"[78]. Adriana Bittel a redescoperit în acele ore „caratele fierbinţi ale sentimentelor pentru cuvintele *popor* (...), *eroism* (...), *libertate* (pâcla suspiciunii, umilinţei, deznădejdii risipită în strălucirea amiezii de 22 decembrie) şi, mai ales, a noţiunii întrezărite doar la calamităţile naturale şi repede pulverizate de degradarea la care ne-au adus foamea şi mizeria, corupţia şi demagogia: f r a te r n i t a te" [79] (s.a.). Ion Bogdan Lefter vorbeşte despre starea de graţie născută din martiriu: „Glasul mulţimii avea o forţă fantastică, era un vuiet cuprinzând totul într-o frenezie a eliberării, graţie căreia (era – da! – o «graţie», un miracol) sinistra dictatură s-a spulberat, măturată dintr-odată de o istorie dezlănţuită. Şi – să nu uităm – de o istorie însângerată: căci bucuria ne este umbrită de moarte. Însă deasupra a tot şi a toate se aude acel glas al mulţimii, uriaşul strigăt care cerea să se facă lumină. Şi a fost lumină!..."[80]. O ecuaţie asemănătoare, care leagă miracolul de moarte, întrebuinţează şi Ana Blandiana, vorbind despre „miraculoasa cruciadă a copiilor": „Ceea ce trăim azi şi ceea ce vom trăi în anii şi deceniile următoare este şi va fi opera acestor copii născuţi de mame disperate că trebuie

77 Florenţa Albu, Zidul martor, p. 435.

78 Stelian Tănase, Solstiţiu însîngerat la Bucureşti, în „România literară", anul XXII, nr. 52, 28 decembrie 1989, pp. 12-13.

79 Adriana Bittel, Fraternitate, în Idem, p. 14.

80 Ion Bogdan Lefter, Glasul mulţimii, în Idem, p. 15.

să-i nască, crescuţi în tăcere, în frică, în frig şi în foame, îngrijiţi de părinţi terorizaţi de denunţuri şi epuizaţi de statul la cozi, educaţi de învăţători umiliţi şi obligaţi la duplicitate. (…) Tot ce trăim este fapta acestor copii condamnaţi la naştere şi singurătate, care cu un uriaş dispreţ pentru viaţa care li se dăduse cu sila au aruncat-o pe contoarele nemiloase ale istoriei, plătind cu ea solidaritatea şi iubirea, credinţa şi speranţa şi ne-au făcut să ne naştem cu toţii în acest Crăciun însângerat şi sublim”[81]. Despre „clipa unui miracol”[82] depun mărturie şi Alexandru Vlad şi, câteva zile mai târziu, Mircea Nedelciu: „Miracolul s-a produs. Ani în şir taţii n-au îndrăznit, temându-se nu atât de pierderea propriei vieţi, cât pentru soarta copiilor ce-ar fi rămas orfani. Au îndrăznit însă chiar copiii”[83]. Poeţii, mai ales, nu pregetă să vorbească, în paginile lor, nu doar aluziv, ci într-o manieră directă despre experienţa din decembrie ca despre o experienţă religioasă, izbăvitoare. O face Florenţa Albu, în zguduitoarele sale pagini diaristice scrise la sfârşit de decembrie: „Am trăit *revoluţia*, această «cruciadă a tinerilor şi a copiilor», cum a fost numită: m-a mistuit flacăra lor, am ars şi am înviat şi m-am purificat, prin jertfa lor”. Un tragic ceremonial al morţii şi învierierii identifică poeta în mişcările mulţimii căreia i se alătură: „Tinerii se strângeau în jurul unor pomi şi boschete din faţa teatrului; strigau de acolo, cu lumânări aprinse în mâini: «moartea e cu noi» – şi, într-adevăr, moartea era singura lor aliată, în noaptea care urma – noaptea cea mai lungă din an. (…) Şi ce rezonanţă aveau vocile nopţii – dar mai ales gloanţele – acolo moartea era prezentă – *prezenţă*: mă gândeam că brazii acelei mulţimi, brazii meniţi să fie pomi de Crăciun, aveau să însoţească morţii tineri la cer, după vechiul ritual

---

81 Ana Blandiana, Cruciada copiilor, în Idem, p 23.

82 Alexandru Vlad, Clipa, în „Contrapunct”, an 1, nr. 1, 9 ianuarie 1990, p. 4.

83 Mircea Nedelciu, Se teme scriitorul de politică?, în „Contrapunct”, an 1, nr. 2, 12 ianuarie 1990, p. 1.

de îngropăciune pentru morţii tineri. Şi obsedant, acelaşi clopot singuratic, bătând între rafale”[84] (s.a.). Puternica viziune a lui Ion Mureşan se exprimă, de asemenea, în cuvinte ale experienţei religioase: „Spaima şi bucuria, frica de moarte şi eliberarea de frica de moarte, întunecarea şi iluminarea minţii au făcut «scurt-circuit», într-o lumină orbitoare s-a făcut cruce şi sufletul fiecărui român a fost răstignit şi a înviat. De pe inimă şi minte, sângele celor căzuţi, ca un acid binefăcător, îndepărta crusta necurăţeniei, a minciunii, platoşa gândului rău”[85].

Unicitatea şi intensitatea acestei treceri o fac comparabilă cu irepetabila (şi nu mai puţin întemeietoarea) experienţă estetică. Astfel crede Mircea Nedelciu („Revoluţia /.../ a fost un act poetic. Politic, nu-l prevăzuse nimeni”[86]) şi, câţiva ani mai târziu, Cristian Popescu: „Acesta e un mod estetic al lumii – singurul integral. Post – sau pre – revoluţia sunt date organizatorii. Durabile, hotărâtoare chiar, dar ne-permanente. Eterne, unice, fixate, inalienabile sunt doar clipele Revoluţiei înseşi, nerepetabile ca şi o operă de artă. De aceea se şi pun statuile, ca să o marcheze”[87]. Distanţa dintre momentele de dinainte şi de după revoluţie reclamă – crede Stelian Tănase – o unitate de măsură temporală neobişnuită: „Nu ne văzuserăm de câteva zile, dar pare ca şi cum am fi fost plecaţi de zeci de ani. Suntem alţii”[88]. Gabriela Adameşteanu are convingerea (comună cu a multora, crede scriitoarea) că „decembrie 1989 a însemnat un prag între două vieţi”[89]. Dacă nu într-o altă viaţă, atunci

---

84 Florenţa Albu, Zidul martor, pp. 435-441.

85 Ion Mureşan, Dare de seamă despre orbi, în „Contrapunct”, an 1, nr.1, 9 ianuarie 1990, p. 4.

86 Mircea Nedelciu, Se teme scriitorul de politică?, loc cit..

87 Cristian Popescu, Piaţa Universităţii. Reportaj, în „Luceafărul”, serie nouă, nr. 19, 12 octombrie, p. 15.

88 Stelian Tănase, Acasă..., p. 224.

89 Gabriela Adameşteanu, Cele două Românii, p. 9.

„într-o bravă lume nouă”[90] se simte intrat Mircea Cărtărescu. Sentimentul intrării într-o lume nouă, renăscută, este, de altfel, unul răspândit şi el a fost exprimat de scriitori din generaţii şi sensibilităţi diferite, de la Dumitru Ţepeneag la Emil Hurezeanu, de la Victor Felea la Radu Mareş sau la Simona Popescu. Lumea aceasta nouă în care am intrat propulsaţi de însăşi puterea oarbă şi încrâncenată a disperării şi umilinţei noastre cotidiene, în care am trecut „prea copleşiţi de speranţă” [91] (Al. Paleologu), lumea aceasta – previne Ion Negoiţescu – nu seamănă cu vreuna dintre cele deja cunoscute: „Lumea în care intrăm este cu totul nouă şi nu seamănă deloc cu aceea în care majoritatea dintre noi am trăit toată viaţa, dar nici cu lumea dintre cele două războaie, în care a existat totuşi democraţie”[92].

Ca în atâtea alte rânduri, ca întotdeauna, probabil, în istorie, lumina, graţia şi miracolul din decembrie 1989 n-au deschis o cale regală. Dacă „această lume *in statu nascendi* este un spectacol extraordinar, dantesc”[93] (Stelian Tănase), atunci el nu se desfăşoară, desigur, în paradis. Ca în atâtea alte dăţi[94], lumea nouă se clădeşte *pe o lume de noroi*, pe glodul descurajant al lumii fizice, ca şi pe *mâlul* (atât de frecvent invocat de scriitori în însemnările lor) sedimentat în cele interioare. De altfel, în chiar acele zile inaugurale, scriitorii reţin starea de graţie alături de notaţia spaimelor sau de previziuni ale suferinţelor ce stau să vină. În aceeaşi „noapte de decembrie”, Ion Mureşan n-a avut doar viziunea învierii şi a iluminării, ci şi pe aceea a unei alt fel de orbiri care

90 Mircea Cărtărescu, Jurnal, Bucureşti, Humanitas, 2001, p. 6.

91 Al .Paleologu, Minunatele amintiri…, p. 13.

92 Ion Negoiţescu, În cunoştinţă de cauză. Texte politice, Cluj, Dacia, 1990, p. 137.

93 Stelian Tănase, Şocuri şi crize, Bucureşti, Editura Staff, 1993, p. 166.

94 Despre complexul începutului în cultura română, v. Mircea Martin, G. Călinescu şi „complexele” literaturii române, Bucureşti, Albatros, 1981, p. 21 ş.u.

cuprinde, nu mai puţin îngrijorătoare, ochii de curând treziţi la viaţă: „În Ajunul Crăciunului, în faţă la «Continental», pe locul unde căzuseră câţiva martiri, lângă un brăduţ împodobit, între lumânări, cineva aşezase o cutie. Un gest spontan de ajutorare a familiilor care au dat tribut de sânge. (…) Atunci şi acolo am văzut lângă acelaşi perete, la nici trei metri, un cerşetor. Prin ceaţa lacrimilor, l-am văzut cu mâna întinsă cerând milă. O, nu era orb, ochii lui vedeau şi văzuseră. Atunci şi acolo am ştiut că nu ochii sănătoşi dau vederea, iar el era orb în sufletul său. Nu aş fi scris nicicând relatarea aceasta dacă nu m-ar fi cutremurat, ca un spasm organic dureros, un ultim şi cumplit val de frică. Dacă nu l-aş fi văzut, pentru o secundă, cu cei câţiva bănuţi în palmă, tot mai limbut, tot mai orb, multiplicându-se, iar cei trei metri, ce îl mai despărţeau de eroi, împuţinându-se”[95]. Tot o imagine centrează şi viziunea de mare forţă a Florenţei Albu despre revoluţie ca naştere incompletă ce poate da pierzaniei trupul zămislitor: „o femeie, abia venită de la câmp, naşte – aproape îşi leapădă copilul, dar nu mai are putere să nască şi casa – placenta pruncului. Adoarme obosită – şi trebuie să o trezească, să lepede şi restul – altfel, infecţia care se declanşează rapid o poate omorî. Femeia pierde mereu sânge – doctoriţa stagiară nu ştie ce să-i mai facă – îi dă şi palme femeii, dar aceasta continuă să doarmă, atât este de extenuată de muncă, de muncile toate. Şi atunci, vâră mâna în pântecul femeii şi scotoceşte, şi o răzuieşte, scoţând bucată cu bucată placenta copilului. (…) *Revoluţia* de-acum este copilul născut de o asemenea mamă prea obosită, inertă care poate muri infectată, dacă nu se trece la remediul rapid, chiar brutal, pentru a o trezi, a o salva. Dar cine poate să o salveze? Şi când va lua sfârşit acest proces al extirpării părţii infectate, al purificării interioare – organismul mamei este prea obosit sau bolnav, pare neînstare să-şi ducă naşterea până la capăt”[96] (s.a.). Prin

95 Ion Mureşan, Dare de seamă despre orbi, în loc.cit..

96 Florenţa Albu, Zidul martor, pp. 450-451.

mijlocirea patriei ca figură maternă îşi construieşte şi Magda Cârneci splendidul text publicat în primul număr al revistei „22”: „Nu-ţi promit în acest al câtelea reînceput nici munţi de unt, nici oceane de flori, ci sudoare amară şi lacrimi şi scrâşnet al dinţilor, durere de neşters a mâinilor bătătorite de muncă, suferinţă adâncă a cugetului. Ca să te poţi încă o dată tămădui de eterna ta boală, să te poţi ridica din noroi în picioare, să redevii casa albă a inimii mele, patul mântuit al naşterii noastre, pragul visat al resurecţiei noastre”[97]. La câteva luni distanţă, într-un caiet de însemnări personale, Mircea Cărtărescu pune un diagnostic necruţător: „criza multietajată dinainte de 22, ultraconcentrată şi centripetă, care a explodat brusc în criza haosului caleidoscopic şi oribil, ca aruncarea în aer a unui depozit cu lame de ras”[98].

Consider aceste două ultime poziţii ca fiind reprezentative pentru două moduri mai generale de situare în această *altă lume*, înţeleasă, uneori în interiorul aceleiaşi sensibilităţi, fie ca un loc străin, agresiv, fie ca un spaţiu de care te leagă o adâncă, fatală durere, o intratabilă neputinţă şi, urzindu-le, ţinându-le împreună şi făcându-le, în fond, suportabile, iluzia zilei de mâine. Între o lume care îşi pune ultimele speranţe în propriul sfârşit şi o alta care crede că şi mâine începe o zi este o distanţă capabilă să măsoare *o altă viaţă*.

O altă lume

S-a adeverit curând că Ion Negoiţescu avea dreptate atunci când scria că „lumea în care intrăm este cu totul nouă şi nu seamănă deloc cu aceea în care majoritatea dintre noi am trăit toată viaţa”[99]. Aşezată pe o temelie (dacă acceptăm că are una) alunecoasă, legată prin trainice rădăcini (şi încă multe, nebănuite, subterane fire) de lumea de dinainte, semănând ea însăşi adesea cu „o

97 Magda Cârneci, Europa pitică, în „22”, nr. 1, 20 ianuarie 1990.

98 Mircea Cărtărescu, Jurnal, p.40.

99 Ion Negoiţescu, În cunoştinţă de cauză, p. 137.

mlaştină a istoriei care continuă să mustească”[100] (Gabriel Liiceanu), ambiguă şi neclară în multe privinţe, conservatoare (când nu reacţionară) în cele esenţiale, derutantă şi dezechilibrantă, această lume postcomunistă a avut, încă de la începuturile ei, în ce priveşte literatura, exigenţe neaşteptate.

Îndată după ce efuziunile schimbării s-au absorbit, scriitorul a înţeles nu doar că puţine sunt liniile de continuitate care se mai pot trasa, ci şi – mai greu de acceptat – că, departe de a câştiga noi alianţe şi roluri, este pe punctul de a le pierde şi pe cele deja existente. Scriitorul s-a văzut, aşadar, marginalizat sau, oricum, nerecunoscut, într-o lume pe care, într-un fel, oricât de timid, măcar prin interogaţii, neliniştile şi spiritul critic pe care reuşise să le prezerve, o anticipase. Noul regim politic (la a cărui instaurare sau, oricum, investire câţiva dintre scriitori contribuiseră nemijlocit), nu doar că n-a avut în vedere o formă de recunoaştere oficială a literaturii, ci, prin măsura liberalizării preţurilor din toamna lui 1990, a părut că pune în mare primejdie însăşi instituţia literară. În luna noiembrie, Uniunea Scriitorilor, Asociaţia Ziariştilor Români, Grupul pentru Dialog Social, Federaţia Editorilor şi Difuzorilor din România, Solidaritatea Universitară dau publicităţii un comunicat comun care descrie în termeni dramatici situaţia şi, mai ales, viitorul culturii: „Asociaţiile noastre protestează energic împotriva scumpirii artificiale de peste şapte ori a preţului hârtiei necesare tipăririi cărţilor, manualelor şcolare, ziarelor şi revistelor. Adăugarea acestor scumpiri la creşterea preţurilor practicate la serviciile tipografice şi de difuzare şi impozitele fără de egal pe plan european, limitează, într-un mod nepermis, accesul cetăţeanului la informaţie şi cultură, echivalând cu un genocid cultural. Considerăm deplorabil faptul că puterea care s-a proclamat drept

---

100 Gabriel Liiceanu, Trecutul cu personajele lui continuă să fie prezentul nostru, în Gabriela Adameşteanu, Obsesia politicii. Interviuri, Bucureşti, Editura Clavis, 1995, p. 59.

emanaţie a revoluţiei şi s-a angajat faţă de electoratul român să satisfacă nevoile elementare ale oamenilor, condamnă, prin aceste măsuri, întreaga societate la sărăcie şi ignoranţă”[101]. În aceeaşi împrejurare, Mircea Dinescu, preşedintele Uniunii Scriitorilor, avertizează puterea că „începe *cel de-al doilea întuneric din istoria culturii româneşti*” (s. a) şi că, astfel, „n-o s-o cotim spre Europa, ci spre Groapa lui Ouatu”[102]. Câteva luni mai târziu, în aprilie 1991, Consiliul Uniunii Scriitorilor dă publicităţii un alt comunicat (de această dată, într-o acţiune pe cont propriu) în care „constată cu amărăciune şi îngrijorare indiferenţa guvernanţilor faţă de soarta culturii” şi hotărăşte, între altele, să fie elaborat, de către Comitetul Director, un „raport asupra crizei actuale a culturii româneşti”[103]. În aceeaşi primăvară, reunite într-o consfătuire zonală la Braşov, revistele de cultură din Transilvania elaborează un memoriu în care este analizat raportul tensionat cu puterea care „nu înţelege conceptul de cultură ca instanţă de veghe şi reflecţie socială liberă de orice constrângeri şi influenţe partizane”[104], folosindu-şi pârghiile economice pentru a îngrădi libertatea de expresie şi spiritul critic. Punctul culminant al acestei tensiuni este atins în decembrie 1991 când, printr-o acţiune concertată, revistele culturale apar îndoliate, anunţându-şi iminenta încetare a apariţiei şi, în termeni dramatici, cu litere de-o şchioapă, agonia şi moartea culturii române. Iată, spre exemplificare, cum formulează acest avertisment sobra, de altfel, revistă „Familia” din Oradea: „Mai gravă decât căderea sistemului energetic al ţării, mai îngrijorătoare decât ameninţarea foamei şi a frigului astronomic, mai dureroasă pentru fiinţa profundă a

---

101 Comunicat: În apărarea culturii româneşti, în „22”, nr. 44, 16 noiembrie 1990, p. 2.

102 Mircea Dinescu, Cel de-al doilea întuneric al culturii române, în Idem.

103 Comunicat, în „Apostrof”, anul II, nr. 1-2, 1991, p. 2.

104 Către Guvernul şi Parlamentul României în Idem.

omului decât mizeria cotidiană, mai devastatoare cu mult pentru destinul poporului nostru decât incapacitatea de-a lichida mai repede structurile şi mentalităţile persistente ale comunismului, mai înspăimântătoare decât toate acestea la un loc şi cu mult mai dătătoare de disperare este CĂDEREA CULTURII – a cărei expresie concretă şi imediată este încetarea apariţiei revistelor literare, incapabile să mai facă faţă incredibilelor scumpiri ale hârtiei şi tipăririi”[105].

Această confruntare instituţională (pentru care scriitorul avea, totuşi, un oarecare exerciţiu căpătat în măruntele şi frecventele lupte purtate cu cenzura) a fost însoţită, încă de la începutul anilor ’90, de fenomene în felul lor mai îngrijorătoare şi mai dramatice (poate, unde erau mai neaşteptate). Unul dintre ele – cel mai general, de altfel – constă în concurenţa pe care realitatea, explozivă şi excepţională, cu tulburările şi tensiunile existente, o face artei. O spune Mircea Cărtărescu în mai 1990 răspunzând, cu o amărăciune (auto) ironică, unei anchete a „României literare” care întreba *Literatura, încotro*?: „Ce poate face un scriitor care are proiectele lui, care are nevoie de linişte şi detaşare ca să poată intui acel loc singular în care structura lumii şi structura lui interioară coincid? Arta cere o fineţe pe care vremurile brutale n-o permit. Şi vremurile brutale nu pot fi puse-ntre paranteze de dragul eternităţii artei. Scriitorul, chiar cel mai nepolitic, vizionarul cel mai dus de pe lume, nu are de ales: trebuie să se implice. (…) Dacă libertatea comună este ameninţată, *scriitorul trebuie să renunţe la opera lui şi să se alăture luptei tuturor*”[106] (s.a.). Problema o preocupă şi pe Gabriela Adameşteanu, cu deosebirea că prozatoarea se situează pe celălalt versant; o mare scriitoare implicată, după 1990, în construcţia societăţii civile şi în gazetărie, ea răspunde constant celor care o

105 ALARMĂ!, în „Familia”, nr. 12, decembrie 1991, p. 2.

106 Mircea Cărtărescu, răspuns la ancheta Literatura, încotro?, în „România literară”, nr. 21, joi 24 mai 1990, p. 4.

acuză de dezertare din artă că stă bine, fără regrete şi frustrare, de partea vieţii pentru că: „Ce carte poţi să scrii atât de bine încât ea să concureze realitatea?”[107]. În alte locuri, scriitoarea nuanţează şi personalizează tulburător: „am scris *Dimineaţă pierdută* şi ceea ce a urmat, apoi, pentru mine a fost o replică. O replică la acel timp, la cartea mea chiar. O replică la ceva ce mie mi se părea fără speranţă. Şi m-am simţit obligată faţă de acest «răspuns» al vieţii”[108].

Cel mai copleşitor dintre fenomenele post decembriste (numit cu cea mai mare frecvenţă de către scriitori) constă în pierderea cititorilor. Se declanşează, astfel, crede Octavian Paler, „o criză fără cenzură”, alimentată de indiferenţa cititorului care îl lipseşte pe scriitor de motivaţia şi de răsplata muncii sale: „Orice volum nou, semnat de un scriitor de oarecare notorietate, devenea un mic eveniment. Şi de regulă cartea se epuiza în câteva ore. Aveam sentimentul că eram aşteptaţi, că fiecare şoaptă era auzită, iar aceasta te făcea să te simţi răsplătit pentru umilinţele «acrobaţiei», stimulându-te să mergi mai departe”[109]. Pentru Ştefan Augustin Doinaş – în una dintre cele mai pregnante analize făcute rolului literaturii în martie 1990 – îndepărtarea cititorului de literatură este legitimă: „omul de azi se va recunoaşte cu mult mai multă măgulire în eroii adevăraţi ai zilelor noastre, eroi de luptă socială şi politică, consemnaţi ca atare în pagini documentare, decât în eroii visurilor sale de pe vremea când a visa constituia o obligatorie evaziune dintr-un mediu insuportabil”[110]. La o dezbatere organizată de revista „Familia”, Alexandru Cistelecan atrage atenţia

---

107 Gabriela Adameşteanu, „Ce carte poţi să scrii atît de bine încît ea să concureze realitatea?”, în „Familia”, nr .10-11, octombrie-noiembrie 1994, p. 16.

108 Gabriela Adameşteanu, Obsesia politicii, p. 248.

109 Octavian Paler, Criza libertăţii, în „România literară”, nr. 25, 30 iunie-6 iulie, 1993, p. 3.

110 Ştefan Augustin Doinaş, Ne aşteaptă zile grele, în „22”, nr. 11, 30 martie 1990, p. 14.

scriitorului că cititorul de dinainte de ’89 n-a fost devotat literaturii de bunăvoie, ci că acela era „un cititor *condamnat* la lectură” (s.a.); ca să-şi (re) câştige un cititor al său – crede criticul – literatura nu mai poate să ignore „farmecul şi fascinaţia”, ca şi „stratagemele de seducţie”[111]. În acelaşi loc, Alexandru Vlad consideră lectura din totalitarism drept „o terapie de grup în care am fost, pe rând ori concomitent, obiecţi şi subiecţi, pacienţi şi confesori, sanitari şi cobai cooperanţi”, iar acum, când această terapie a devenit inactuală, vina nu este doar a cititorului „ingrat şi recunoscător”, ci şi – dacă nu în primul rând – a scriitorului, „vinovat de pervertirea gustului şi limbajului, de penetrarea acestei pervertiri până în profunzimea limbajului simbolic chiar”[112].

De altfel, când nu vorbeşte despre neajunsurile vremurilor sau despre ingratitudinea cititorului şi este dispus (arareori, de fapt) să se examineze pe sine, scriitorul recunoaşte că este obligat să-şi regândească propriul statut creator. O spune – la acelaşi colocviu al „Familiei” – Al. Cistelecan cu o fermitate care a putut să treacă drept necruţare: „Toate aceste schimbări de gust, sesizabile deja, se transformă în exigenţe de creaţie. Mai mult de atât, ele devin atât de violente încât nu mai recunosc niciun certificat de valoare dat pentru ce s-a scris înainte de 1989. Fireşte, nu-i nici plăcut şi nici uşor pentru un scriitor ce a trăit vertijul propriei clasicităţi să trebuiască acum nu să confirme că e un «clasic», ci, dimpotrivă, să confirme că e un scriitor”[113]. Cu aceeaşi luciditate necruţătoare priveşte creativitatea scriitorului post decembrist Constanţa Buzea atunci când răspunde anchetei (deja citate) a „României literare”: „Cu adevărat nu ne vom mai regăsi puterea de a scrie, decât foarte

111 Al.Cistelecan, „Istoria a provocat un fel de repetenţie generală a scriitorimii noastre”, în „Familia”, nr. 10-11, octombrie-noiembrie 1994, p. 33.

112 Alexandru Vlad, Tentaţia inversării proporţiilor aisberg-ului, în Idem, pp. 13-14.

113 Al.Cistelecan, „Istoria...”, în loc.cit..

puţini”[114]. De fapt – subliniază cu îndreptăţire Ştefan Augustin Doinaş – literatura pierde funcţiile sale suplimentare pe care, neaderând la ideologia totalitară (şi la funcţiile de propagandă impuse de regim) şi rămânând de partea imperfectei naturi umane, le contactase în comunism: „Până la finele lui decembrie trecut, eram atât de obişnuiţi să ne gândim că literatura de calitate nu se poate realiza decât *împotriva* unei culturi dirijate oficial de sus, încât ne simţim acum aproape derutaţi de dispariţia unui obstacol: lupta contra lui conferea poziţiei noastre artistice o dimensiune plurală – etică şi politică”[115]. Dan C. Mihăilescu crede, de asemenea, că „literatura, paradisul nostru artificial prin care am traversat atâtea anotimpuri în infern, va intra în submersiune”. Explicaţia criticului merită reţinută: „După ce ne vom fi consumat acest prim stadiu al convalescenţei, lumea va dori simultan două lucruri: *să înţeleagă* (adică să-şi aducă aminte) şi *să uite* (adică să se vindece de-a binelea). Tratamentul literar va fi eficient doar în al doilea caz. Pentru cel dintâi se vor asocia istoria, sociologia, politologia, ziaristica «mare». Va fi o foame nebună după mărturii, după documentul nud, după statistici, fotografii, memorii, anchete”[116] (s.a.).

Pierderea de către literatură a unui prim-plan în rândul reprezentărilor comunitare (şi, mai ales, a circulaţiei şi audienţei acestora) declanşează, între scriitori, reacţii diverse. Fără să fie o regulă, se poate constata (ancheta „României literare” cu titlul *Există o criză a culturii*? derulată de-a lungul anului 1993 este ilustrativă în acest sens) că, în general, scriitorii din generaţiile mai vârstnice, ajunşi la notorietate în comunism (notorietate exprimată în tiraje de zeci de mii de exemplare) suportă cu dificultate pierderea publicului şi a

---

114 Constanţa Buzea, răspuns la ancheta Literatura, încotro?, în „România literară”, loc.cit..

115 Ştefan Augustin Doinaş, Ne aşteaptă..., în loc.cit..

116 Dan C. Mihăilescu, Legea pieţei, nu?, în „22”, nr. 11, 30 martie 1990, p. 4.

unui rol comunitar central, fiind mai dispuşi să vorbească despre angoase şi crize culturale, în vreme ce scriitorii din generaţiile mai tinere se adaptează cu mai mare uşurinţă la exigenţele şi necunoscutele (uneori imprevizibilele sau descurajantele) mişcări ale acestei noi dinamici culturale care, pe cei mai mulţi, îi distribuie în primul rol mai însemnat. Chiar atunci când acceptă diagnosticul crizei, scriitorii optzecişti sunt pregătiţi să vorbească şi despre soluţiile de ieşire din impas, precum Ion Simuţ care îşi intitulează răspunsul la ancheta „României literare" *Posibilităţi de regenerare*[117]. Cei mai mulţi dintre scriitorii (încă) tineri resping ideea crizei. H.-R. Patapievici consideră că „trăim epoca formulării unui pact de normalitate" şi că, în nume propriu, „resimt însă cu enormă plăcere privilegiul de a trăi în acest timp turmentat, în care spiritele se mişcă din nou, iar setea de viaţă pare încă o dată să renască"[118]. Dintr-o perspectivă a relativismului cultural, Alex. Leo Şerban creditează, pe lângă Cultura mare (care „seamănă cu o divă ajunsă la senectute, pe jumătate oarbă, care încă mai ia acute în faţa unei săli goale…"), şi şansele subculturilor, precum şi şansa celei dintâi de a intra într-o relaţie primenitoare cu cele din urmă[119].

Din 1990, literatura îşi pierde, aşadar, suprasarcina comunitară, este descărcată de atribuţiunile sale istorice, politice şi jurnalistice. Literatura încetează să mai joace rolul de conservator al adevărului şi paginile cărţilor literare nu mai sunt parcurse cu acea curiozitate avidă şi efemeră rezervată dezvăluirilor comunitare, curiozitate care s-a transferat în mod normal spre presă. Încetând să mai funcţioneze ca un discurs comunitar multifuncţional, literatura a fost obligată să se regândească pe sine (în

117 Ion Simuţ, Posibilităţi de regenerare, în „România literară", nr. 11, 25-31 martie 1993, p. 5.

118 H.-R.Patapievici, La ce e bună criză?, în „România literară", nr. 21, 2-8 iunie 1993, p. 11.

119 Alex.Leo Şerban, Cultura e mioapă (şi surdă), în „România literară", nr. 28, 21-27 iulie 1993, p. 11.

tematică, limbaj, adresabilitate şi viziune) în spaţiul incomparabil mai îngust al artei şi să se plaseze, tocmai datorită statutului artistic, în marginea din care arta vorbeşte mai întotdeauna. Pentru a se păstra vie în această zonă de periferie, literaturii i se cere tot pe atâta (dacă nu chiar mai multă) putere, energie şi înzestrare, pe cât cheltuia când ocupa prima scenă a unei ţări adormite cu forţa, sedate de foame, spaimă şi neputinţă. Într-o pagină memorialistică scrisă spre sfârşitul anilor ’90, Gabriela Adameşteanu mărturiseşte că „literatura a încetat să mai fie pentru mine o religie, devenind, în ultima vreme, doar un încă îndepărtat «acasă»”[120]. Cred că această frază a scriitoarei exprimă, pe lângă poziţia personală, o mişcare mai generală a scriitorilor şi a cititorilor faţă de literatură: literatura nu mai făgăduieşte (şi cititorii nu mai caută) ieşirea prin cer, salvarea sau măcar îmblânzirea pentru angoasele unei comunităţi condamnate la supunere oarbă, ea poate, în schimb, să adăpostească (în tranzit sau pe termen lung) conştiinţa individuală a unui cititor ce se apropie, fermecat, de bunăvoie. *Literatura ca acasă* este, oare, puţin?

Această schimbare a literaturii în conţinut, funcţii, structură instituţională înseamnă un proces desfăşurat pe mai multe nivele, implicând fenomene, instituţii, orientări şi poetici aflate adesea în dispuneri neaşteptate. Paginile care urmează nu propun o radiografie a acestui proces (încă în derulare) extrem de interesant, ci – animate de o intenţie incomparabil mai modestă – ele încearcă să ilustreze doar câteva fenomene literare reprezentative pentru primul deceniu literar al lumii noi. În mare, acestea par să urmeze mersul mai general al lumii în care se află, unde prioritare au fost – scrie Vladimir Tismăneanu – în combinaţii sincretice „nostalgia după trecut şi experimentele îndrăzneţe în construirea unei societăţi”[121]. La fel ca şi pentru mulţi alţii, şi pentru scriitor noutatea

120 Gabriela Adameşteanu, Cele două Românii, p. 118.

121 Vladimir Tismăneanu, Reinventarea politicului, p. 194.

lumii s-a măsurat, măcar pentru o vreme, în şansa de a privi înapoi. Două sunt, cel puţin, palierele la care această „vedere" retrospectivă funcţionează, astfel încât se poate distinge între confruntarea pe care scriitorul o angajează cu propriul trecut literar şi raportul pe care acelaşi îl întreţine cu istoria comunitară într-un sens mai larg. În primul caz, demn de semnalat îmi pare faptul că scena actualităţii a fost dominată de anchetele şi dezbaterile referitoare la examenul literaturii române postbelice: pe lângă deja citatele anchete ale „României literare", în 1990 „Familia" începe o dezbatere despre *Ierarhia valorilor în actualitate*, în vreme ce „Orizont" desfăşoară, în acelaşi an, o anchetă despre *literatura de sertar*, în 1991, „Apostrof" găzduieşte în mai multe din numerele sale ancheta *Revizuiri şi supravieţuiri*, în 1993 „Vatra" propune, plecând de la un text violent contestatar semnat de Ioan Petru Culianu, *Un examen al culturii române* etc. În întreaga perioadă de după 1990, termenul care a apărut cu cea mai mare frecvenţă în aceste dezbateri a fost, incontestabil, cel de *revizuire*, generator, în egală măsură, de temeri, ameninţări şi promisiuni. În primăvara acestui an, 2003, „România literară" reuşeşte să adune, la una din întâlnirile sale, în jurul acestei teme, o mare parte dintre cei mai importanţi critici literari ai momentului într-o discuţie – atât cât se întrevede aceasta din reportajul/rezumat realizat de Alex. Ştefănescu[122] – foarte animată. Fraza sub egida căreia întâlnirea a avut loc („să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimica") surprinde ceva din spiritul în care problema a fost pusă în bună parte din mediul literar: mai degrabă în descendenţa personajelor lui I.L. Caragiale, decât în cea a textelor lui Eugen Lovinescu. Indiferent dacă au fost privite cu indulgenţă sau cu teamă, nu o dată ridiculizate, revizuirile au ajuns să fie percepute mai degrabă ca o ameninţare fantasmală (oarecum ca inspecţiunea pentru nenea

122 Alex. Ştefănescu, Întîlnirile „României literare". Să se revizuiască, primesc!..., în „România literară", nr. 6, 12-18 februarie 2003, p. 15.

Anghelache) decât ca un exerciţiu critic serios, normal şi necesar, ce poate fi realizat, eficient, nu prin tranzacţionări de prestigiu şi notorietate între grupuri literare, ci prin (mai lipsită de vizibilitate) lectura de text. A relua la lectură cărţi literare apărute până în 1989, supuse, atunci, atâtor presiuni şi, recunoscute de autorii înşişi, atâtor intervenţii non-literare, politice, este un act de onestitate profesională pe care nici scriitorii, nici cititorii lor calificaţi, criticii (fie aceiaşi de ieri, fie cei veniţi din sensibilitatea noilor generaţii literare), nu este normal să-l recuze. Pe lângă dezbaterile publice (purtate, inevitabil, într-un plan general), fapt este că, în practica lecturii, literatura decembristă a intrat mai discret (ceea ce nu înseamnă mai puţin autentic) într-o mişcare de reaşezare. Mutaţiile cele mai însemnate se petrec mai puţin în poezie (în linii generale, marea poezie de dinainte de 1989 rămâne pe vechile amplasamente în evaluări), ci mai serios în cazul prozei unde pactul de verosimilitate a lumilor poate fi mai uşor viciat în fibra rezistenţei sale estetice. Or, prozatorul din regimul comunist a ignorat adesea legile verosimilităţii artistice, construindu-şi operele în baza şi cu mijloace ale urgenţei jurnalistice. În paginile care urmează, o primă secţiune (*Trezirea la viaţă a cărţilor*) reuneşte *câteva* relecturi. Am preferat aici să vorbesc despre acele cărţi care rămân şi, uneori, revin, ca mari opere literare ale postbelicului, să vorbesc, aşadar, nu despre opere de bună reputaţie şi succes care intră în umbră (să precizez: un succes binemeritat atunci, dar mai mult un succes neliterar, chiar dacă acesta a fost regizat de profesionişti ai scrisului şi s-a consumat iradiind din mediul literar), ci despre *cărţile care s-au trezit la viaţă*, în unul din cele mai interesante fenomene pe care literatura îl înregistrează după 1989. Ele aparţin unor categorii diferite, unele au fost bine primite la momentul apariţiei, dar n-au intrat, încă, pe măsura importanţei lor actuale într-un circuit al valorilor literare: *Matei Iliescu* de Radu Petrescu, *Dimineaţă pierdută* de Gabriela Adameşteanu,

Prinţul Ghica de Dana Dumitriu. Altele au beneficiat de o notorietate clandestină, legendară, dar inactivă, pentru că s-a consumat în absenţa cărţilor, interzise în epocă întrucât apăruseră în străinătate, precum este *Ostinato* de Paul Goma sau *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici. Altele sunt readuse la viaţă de resurecţia mai largă a nonficţionalului, opere, însă, de primă însemnătate artistică, precum *Viaţa ca o pradă* de Marin Preda şi *Supravieţuirile* de Radu Cosaşu.

Cât priveşte raportul pe care literatura îl întreţine după 1990 cu trecutul comunitar, aici probabil că se exersează nostalgia cu forţa ei recuperatorie, constructivă: nostalgia, însă, după acel trecut interzis, deformat sau şters în comunism. În această privinţă, cred că se cuvine recunoscut literaturii un merit: fiind discursul comunitar care, înainte de 1989, a încercat (oricât de limitat şi, uneori, întortocheat) să prezerve memoria, care a lucrat, în mod consecvent, cu această temă, după 1990, tocmai literatura (mai ales – la nivel instituţional – prin revistele literare şi colocviile organizate de acestea) a avut supleţea şi adaptabilitatea (chiar dacă nu întotdeauna ştiinţa şi metodologia adecvate) de a găzdui dezbateri şi de a publica pagini despre istoria generală ocultată în comunism.[123]. În 1998, în numărul 100 (aniversar) al

123 O bună analiză a crizei memoriei existentă în societate face Alina Mungiu în Românii după ’89, Bucureşti, Humanitas, 1995. După ce enumeră cîteva din ideile false sau deformate care există despre trecut, autoarea observă: „În ultimii ani ai lumii totalitare şi primii ani ai lumii post-totalitare, supravieţuitorii comunismului din România nu erau complet izolaţi doar de Occident, cu care nu mai găseau limbajul potrivit. Ei se regăseau la fel de izolaţi şi faţă de propriul lor trecut. Un popor în care elita este distrusă sau redusă la tăcere şi în care stăpînirea este suficient de lungă ca toţi cei care trăiseră conştient şi alte vremuri să îşi atingă sfîrşitul biologic este practic un popor nou. Această distrugere n-a fost accidentală, ci programată. (…) De acest proces supravieţuitorii, dacă nu au o educaţie superioară şi deseori nici atunci, nu mai sînt conştienţi. Ei se consideră moştenitorii fireşti ai unui popor normal, ca în orice ţară, cu o istorie şi o tradiţie. După cum am văzut însă, pentru o bună parte a populaţiei este un fals trecut şi o falsă tradiţie care le-a fost construită, una simplificată, stereotipizată, din

revistei, Marta Petreu, redactor-şef al „Apostrofului”, scrie despre orientarea revistei sale: „Şi, cum gloria *Apostrof*-ului (atâta câtă este) s-a clădit mai ales pe seama documentelor, scrisorilor, textelor vechi rătăcite şi recuperate, cum numele *Apostrof*-ului s-a clădit în mare parte pe seama restituirilor de istorie literară, a «dosarelor» şi a «arhivelor», am imaginat, pentru numărul 100, un «dosar» aparte”[124]. Din 1990, paginile de document au fost prezente, de altfel, m (mai) toate revistele literare, după cum aceleaşi reviste au susţinut şi promovat cărţile de mărturii ale victimelor regimului. Acuzată adesea de a nu fi dat, după 1990, marile cărţi de ficţiune despre lumea comunistă, literatura a făcut, în schimb, în această privinţă, o mişcare mai interesantă şi mai importantă sub raport artistic. Prin alianţa (ce a putut să treacă drept o mezalianţă, fiind deplânsă, sub acest nume, în destule rânduri) pe care a făcut-o primind în propriul teritoriu mărturii şi confesiuni (unele, în intenţie prioritar documentare) nonficţionale, *literatura a asigurat o* nouă *autenticitate şi vitalitate pentru tema memoriei* şi, în acelaşi timp, a extins câmpul de selecţie artistică. Sigur că nu toate cărţile care au fost primite bine de scriitori şi critici literari rămân definitiv în zona artei, o bună şi deloc complicată judecată estetică le ierarhizează la locul cuvenit. În schimb, din rândul acestor scrieri mărturisitoare, nonficţionale, literatura a avut şansa de a-şi aclimatiza veritabile, majore opere de artă, precum

---

filmele de la Buftea şi serialele patriotice ale televiziunii” (p. 128). Despre „o criză a memoriei colective” (incluzînd aici şi starea critică în care se află cercetarea istorică) vorbeşte Alexandru Zub în acuta convorbire purtată cu Sorin Antohi, Oglinzi retrovizoare. Istorie, memorie şi morală în România, Iaşi, Polirom, 2002, iar Adrian Cioroianu crede că „falsa memorie «istorică» inculcată la scara cîtorva generaţii, timp de decenii, este cu mult mai dăunătoare – în societatea de azi — decît izbucnirile incurabililor (dar nimic mai mult) nostalgici” (Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie şi alte vanităţi contemporane, p. 16).

124 Marta Petreu, O sută de autori şi încă unul, în „Apostrof”, anul IX, nr.9 (100), 1998, p. 7.

Jurnalul fericirii de N. Steinhardt, *Evadarea tăcută* de Lena Constante sau *Caietul albastru* de Nicolae Balotă. Alături de ele am reţinut, în interiorul aceleiaşi secţiuni (*Arabescuri interioare*), două cărţi scrise de autori care au susţinut, ca nimeni alţii în postbelic, vreme de decenii, memoria românească: *La apa Vavilonului* de Monica Lovinescu şi *Trecut-au anii...* de Virgil Ierunca. Tot o operă neartistică, construită, dimpotrivă, după toate regulile ştiinţei (fiind o ediţie critică de documente), este şi *Ultima carte* de Anton Golopenţia. Felul în care s-a născut, prin intersectarea a doua memorii, a tatălui şi a fiicei (Sanda Golopenţia, îngrijitoarea ediţiei), a închisorii şi a exilului, precum şi forţa pe care o are, o fac, în multe privinţe, exemplară şi expresivă, într-un mod substanţial, asemănător celui în care *Arhipelagul Gulag* este o scriere expresivă.

În ce priveşte inovaţia literară propriu-zisă (literatura de ficţiune), consider că ea contrazice acele bilanţuri negative şi, asociată lor, retorica lamentaţiei care revin periodic în actualitate. Au apărut mari cărţi prin care au fost reconfirmate vocaţii, au apărut câţiva excelenţi noi scriitori, s-au publicat, în genuri diferite, volume de foarte bună calitate literară. Nu mi-am propus, în cea de a treia secţiune a lecturilor (*Din lumea nouă*), un inventar al celor mai bune cărţi ale acestui peisaj literar – în opinia mea – mulţumitor, ci doar o selecţie din rândul volumelor de proză care şi-au ales ca temă lumea de după 1989. Este o orientare tematică aflată, încă, la început. Mulţi dintre scriitori au practicat discursurile nonficţionale, mai ales publicistica, pentru a da un răspuns imediat realităţii caleidoscopice, exasperante, fluctuante şi, în mod sigur, acaparante, dacă nu seducătoare. În schimb, răspunsul artistic, întrucât este (rămânând la străvechea distincţie aristotelică, mereu operantă) universal, se încheagă mai greu şi nu din lenea, neştiinţa sau trădarea prozatorilor, ci – înclin să cred – din veritabile exigenţe estetice. Prozatorii au aşteptat (la fel, poate, ca şi cititorii lor) ca această

nouă, neştiută încă lume să capete un sens, să se limpezească, fie şi în dezordinea sau în coşmarescul ei.

Din materialul restrâns pe care l-am avut la dispoziţie şi din (şi mai) puţinele cărţi ale acestei selecţii, s-au relevat, totuşi, câteva asemănări în imaginarul acestor prozatori provenind din generaţii şi poetici diferite. Dincolo de faptul că toţi apelează la un material al realităţii imediate (cu inevitabile locuri comune), dincolo de personaje şi situaţii narative asemănătoare, în toate aceste volume apare, dacă nu în prim-plan, atunci în fundal, imaginea ţării. Este „o ţară ca vai de ea" (Petru Cimpoeşu), o „ţară prăpădită care o să se pună pe picioare când o face plopul pere şi răchita micşunele" (Dumitru Ţepeneag), „o lume a cărei zvâcnire de eroism se consumase într-o săptămână din decembrie '89, săptămână a cărei amintire o tot morfolea, la prilejuri rituale, ca pe o bomboană veche" (Adrian Oţoiu); din această lume, „toţi vor să plece, s-o întindă în străinătate" (Ţepeneag), pentru că „aici trăim ca nişte emigranţi" (Petre Barbu), aici se desfăşoară „metastaza speranţei" (Oţoiu), aici „ne aflăm în plină ţiganiadă, ne luptăm legaţi la ochi cu o turmă de porci şi ne credem victime şi eroi" (Florina Ilis).

Comun le este, de asemenea, acestor universuri imaginare, caragialismul explicit şi subliniat. Excepţie făcând Florina Ilis (din proza căreia nu lipsesc citatele din opera dramaturgului, dar fără a depăşi limita aluziei culturale), toţi ceilalţi prozatori îşi construiesc discursurile în replică la Caragiale: măcar la nivel de personaj, dacă nu în temă şi viziune, lumile lor se recomandă drept o prelungire a lumii caragialiene, însă nu neapărat, şi deloc în primul rând, în latura comică, ci în cea excesivă, halucinantă şi aberantă, la limită cu grotescul şi macabrul. Simptomatic îmi pare faptul că unul din cei mai puternici scriitori ai ultimelor decenii, Cristian Popescu, pe lângă faptul că se situa pe sine în *Dinastia Caragiale*[125], acolo

125 Cristian Popescu, Dinastia Caragiale, în „Nouăzeci", nr. 5,

unde scriitorii români şi-au dorit adesea să fie, dă o replică poemului *Trebuiau să poarte un nume* scris de Marin Sorescu, notoriu altă dată, care pune în efigia naţională figura eminesciană în varianta înaltă şi metafizică, propunând în loc chipul lui Caragiale: „Caragiale n-a existat. A existat doar o ţară frumoasă şi tristă în care mai toţi oamenii erau condamnaţi la crâşmă pe viaţă. Cu halbe de bere legate la-ncheietura mâinii în lanţuri. De zăngăneau cârciumile la fiecare sorbitură. A existat un fel de rai ponosit în pomii căruia creşteau gheare şi gâturi de găină şi mai ales picioare şi capete de porci. Dar femeile acelui loc îşi îmbiau degeaba bărbaţii să guste din ele. Căci oricât au muşcat ei de pofticioşi n-au reuşit să cadă de tot din raiul acela.

Dar mai ales a existat o baladă numită «Mioriţa», care sintetiza spiritualitatea acelui popor. În ea fiind vorba despre doi ciobani care-l omoară pe al treilea fiindcă era mai bogat. Acesta din urmă avea şi o mioară năzdrăvană pe care o iubea foarte mult şi cu care vorbea şi se-nţelegea de minune, ea fiind simbolul legăturii sale puternice cu natura. Şi toată lumea din acea ţară se-ntreba în ascuns: ce-o fi făcut săraca mioară după moartea stăpânului drag? Dar nimeni n-avea puterea să-şi spună-n faţă adevărul adevărat. Şi anume că la trei zile după omor oaia s-a dus la ciobanii criminali şi le-a spus: «Mangafaua mea, cel mai sacru amor, m-a tradus cu o mândră crăiasă, cu a lumii mireasă. Sunt singură şi ambetată, de trei zile-ncoace iarba nu-mi mai place, gura nu-mi mai tace. Sunt foarte rău bolnavă. Veniţi să-i tragem un chef.»

Nu. Caragiale n-a existat. Au existat nişte cimitire desfundate, săpate cu buldozerul. Ca să vină copilaşii de clasa-ntâi şi să caligrafieze, să scrijelească cu un cuţitaş pe toate ţestele scheletelor: MADE IN ROMÂNIA. Ca să fie morţii noştri cei dintâi, ăi mai prima din toţi, volintiri acolo la-nviere, la Judecata din urmă.

---

septembrie, 1992. O foarte frumoasa carte despre Clanul Caragiale (în sens familial, în primul rînd, dar şi cu subtile deschideri spre o tipologie a creativităţii) a scris Ion Vartic (Cluj, Biblioteca Apostrof, 2002).

Şi-a mai existat un băieţel de vreo 6 – 7 ani, numai în chiloţi – l-am văzut eu cu ochii mei – care adormise cerşind, cu mâna-ntinsă, în staţia de metrou şi oamenii îi puneau mai departe bani în palmă şi el se trezea fericit decât primise în vis…

Şi-au mai existat şi nişte mame care-şi alăptau cu greu copiii, de la colţul ochilor, cu lacrimă, nu de la ţâţă, cu lapte…

Şi pentru că toate astea trebuiau să poarte un nume, un singur nume şi pentru ca oamenii aceia să poată hohoti în voie de toate acestea – li s-a spus simplu: Caragiale…”[126].

M-am oprit în pragul cărţilor scrise de cei mai tineri prozatori, cei debutanţi în jurul anului 2000. Odată cu ei, se petrece o modificare substanţială de aşezare în lume. Dacă pentru scriitorii ale căror cărţi le citesc acum, există conştiinţa că lumea despre care scriu este nouă, ceea ce le modelează într-un fel particular viziunea, pentru foarte tinerii scriitori acest gând nu mai este prezent sau nu într-o manieră hotărâtoare artistic. Mai potrivit ar fi să spun: ei nu mai au acelaşi trecut. Pentru ei, cei care vin, în fond, din viitor (în numele cărora scriu), realitatea în care trăiesc şi îşi construiesc universurile imaginare este una oarecare, îmbătrânită, învechită, îmbâcsită, o realitate, acolo, veche de când lumea. Sigur, sub semnul artei, întâlnirea acestor lumi este nu doar posibilă, dar şi inevitabilă şi necesară. Dar aceasta este, deja, o altă istorie.

Trezirea la viaţă a cărţilor

Durabile corpuri de aer

Între operele literare care revin la viaţă pentru motivul că autorul lor s-a încăpăţânat să facă artă, stăruind asupra cuvintelor cu o răbdare de artizan, romanul lui Radu Petrescu, *Matei Iliescu*, ocupă un loc dintre cele mai

126 Sub titlul Caragiale n-a existat, textul a apărut pentru prima dată în „Nouăzeci”, nr. 6, octombrie, 1992, fiind reluat cu titlul „Trebuiau să poarte un nume” în Cristian Popescu, Arta Popescu. Poem, 1987-1993, Bucureşti, Societatea „Adevărul” S.A., 1994, pp. 62-63.

însemnate şi, deopotrivă, reprezentative. Roman cu o foarte lungă gestaţie, început în 1950 şi publicat în 1970, foarte bine primit la apariţie, *Matei Iliescu* a rămas apoi în atenţia a foarte puţini (este adevărat, privilegiaţi) cititori. Astăzi el revine în prim-plan, după cum, între altele, o dovedeşte şi ancheta revistei „Observator cultural”[127], ce îl plasează pe a patra poziţie între romanele postbelice. Schiţându-i în paginile de faţă „biografia” şi descriindu-i (sumar) liniile de rezistenţă ale structurii propun o explicaţie pentru această, atât de binevenită, trezire la viaţă.

Întrucât autorul practică în mod constant însemnările zilnice, referinţe despre scrierea romanului se găsesc în mai multe dintre jurnalele sale publicate (*Ocheanul întors*, 1977; *Părul Berenicei*, 1981; *A treia dimensiune*, 1984; *Catalogul mişcărilor mele zilnice*, 1999), ceea ce face ca *Matei Iliescu* să fie opera care – în literatura română – beneficiază de cele mai ample documente ale producerii sale. Începută în 1950 (prima notaţie – în *Catalogul*... – este datată 19 iunie 1950), redactarea romanului este abandonată după aproximativ un an şi reluată în 1961. Din acest moment, întreg timpul liber, mereu greu de câştigat, de obicei „smuls odihnei” (Radu Petrescu lucrează ca funcţionar la Institutul de Cercetări horti-viticole Băneasa) şi toate forţele autorului sunt consacrate cărţii, devenită o adevărată obsesie, a cărei elaborare se încheie în 17 iunie 1964. *Părul Berenicei*, jurnalul de creaţie al romanului, cuprinde tocmai acest interval (ianuarie 1961 – 17 iunie 1964), reţinând împrejurările scrierii (dintre care nu lipsesc neajunsurile materiale şi boala), lecturile, emoţiile, superstiţiile, ritmul de lucru, intenţiile şi semnificaţiile cărţii. Odată încheiat, în 1964, romanul este propus Editurii pentru literatură care îl respinge. În 1966, Miron Radu Paraschivescu publică un fragment (capitolul VIII,

127 Este vorba despre ampla anchetă Romanul românesc al secolului XX, la care au răspuns 102 critici şi istorici literari, publicată în “ Observator cultural”, nr. 45-46, 03.01 – 15.01.2001.

Sărutul) în *Povestea vorbei*, suplimentul revistei *Ramuri*, încercând apoi pe mai multe căi să promoveze tipărirea romanului care îi provocase entuziasmul. *Matei Iliescu* va apărea abia în 1970, la Editura Eminescu din Bucureşti.

Conceput ca o replică la două dintre romanele maeştrilor recunoscuţi ai autorului (*Educaţia sentimentală* de G. Flaubert şi *Enigma Otiliei* de G. Călinescu), *Matei Iliescu* este, în sensul cel mai larg, un *roman al formării* ce are în centru iniţierea erotică sau, în termenii lui Radu Petrescu, „Prin chiar faptul că analizez acolo cum se comportă dragostea, *cum creează dragostea pe om* (pe bărbat), cartea va depăşi graniţele obişnuitelor romane de dragoste pentru că punctul meu de plecare mă sileşte să arăt (şi nu numai teoretic, ci dramatic) naşterea (crearea) lui Matei nu numai în raporturile cu Dora (...), ci cu toată lumea, inclusiv cu el însuşi" (*Părul Berenicei*). Cele mai însemnate raporturi (după cele cu Dora) sunt cele familiale, ceea ce permite o investigaţie a mediului burghez dintr-un „obscur orăşel de provincie", creând un fundal de „normalitate" poveştii de iubire, în măsură să-i reliefeze nu doar intensitatea, ci şi natura cu totul specială (de altfel – previne unul dintre personajele adulte, subliniind antiteza – „oamenii normali, sau atâta vreme cât sunt normali, nu iubesc", iar Matei crede că „Oraşul e prea mic pentru noi"). Din acest fundal se detaşează ca fiind de cea mai mare complexitate şi cu adevărat structurantă pentru protagonist relaţia cu tatăl său. La fel ca şi Niculae Moromete, eroul lui Marin Preda[128] cu care, în această privinţă – deşi provenind din universuri romaneşti complet diferite – seamănă surprinzător de mult, Matei se consideră în raport cu tatăl ca fiind „mereu în faţa unei

128 Nu este lipsit de semnificaţii că într-o scurtă, dar consistentă analiză, consacrată lui Marin Preda după 1970, Radu Petrescu identifică în opera confratelui tema " băiatului care-şi este sieşi tată", precum şi "funcţia cosmică a ochiului, a privirii", de fapt două obsesii constante ale scrisului propriu care devin, astfel, două punţi între operele unor scriitori atît de diferiţi (Timpul n-a mai avut răbdare : Marin Preda, Bucureşti, Cartea Românească, 1981, pp. 343-348).

enigme”, care nu funcţionează, însă, inhibant, ci, creând emulaţie, dă sensul major al formării. Pentru prima dată enigma este asociată cu figura paternă în copilărie când, după o importantă – dar nu falimentară, totuşi – pierdere financiară, tatăl decide (spre stupefacţia familiei şi, în special, a soţiei, care îl suspectează de a-şi fi pierdut minţile – un secret care, auzit clandestin, produce o mare spaimă băiatului) să părăsească Bucureştiul şi să se stabilească în N., orăşelul de provincie. Semnificaţia bizarei hotărâri paterne se va desluşi cu claritate peste câţiva ani (la vremea în care Matei intra în adolescenţă), dovedind că ea ascundea chiar taina cea mare: „atins de un rău misterios”, tatăl se retrăsese aici, în fosta casă a unui frate mort cu mulţi ani în urmă, pentru că el însuşi se pregătea să moară. Dacă, încă pe când acesta se afla în viaţă, Matei se simţea mai degrabă fiul tatălui decât al mamei sale, dezvoltând un puternic sentiment de complicitate faţă de cel dintâi, după moartea lui adolescentul ajunge la „conştiinţa că acum a rămas singur pe lume” şi „se singularizează în toate felurile cu putinţă”, în timp ce pe mama o percepe ca fiind „o fiinţă străină”, căreia „nu-i vedea sufletul”. În schimb, la scurt timp de la moartea părintelui său, fiul începe să ţină un jurnal în care nota lucrurile „de care ţinea atât de mult să se ferească”, unde jurnalul funcţionează, în chip străveziu, ca un substitut al tatălui şi semnalizează, deopotrivă, dimensiunea autoreflexivă, foarte subtilă, a romanului însuşi. Pentru că, la fel ca fiul care, trecut prin experienţa erotică, ajunge să se deprindă de sub autoritatea paternă şi să constate el însuşi cu uimire că „mă pot gândi la tata ca la un străin, eu însumi fiindu-mi tată şi fiu în acelaşi timp”, romanul urmează regula de creştere a propriului erou şi bazându-se pe forma primitivă a jurnalului din adolescenţă ajunge el însuşi la maturitate înghiţindu-şi tatăl (jurnalul care aici nu se vede) şi fiind, prin anumite procedee date în vileag în *Părul Berenicei*, „simultan tată şi fiu”: „Metoda de care vorbesc este aceea de a relua

scene *din carte* prin elementele lor fundamentale, în supraimersiune. Joyce reia scene din *Odiseea*, *Matei Iliescu* se parafrazează, se reia pe sine însuşi, romanul îşi conţine modelul, originea, îşi este sieşi simultan tată şi fiu".

În planul vieţii personajului, maturizarea se realizează prin Dora, femeia care pentru un interval apreciabil de timp, până la desăvârşirea iniţierii (ce coincide chiar cu momentul desprinderii de tată), este identificată, într-o lume de străini, ca fiind *geamăna*: „Soarta ei seamănă cu a mea", înţelege Matei. De altfel, iubirea se înscrie într-o acoladă care se deschide prin această recunoaştere a asemănării şi se încheie atunci când Matei „pricepu că avea de a face într-adevăr cu o fiinţă străină, cu o fiinţă de sex ambiguu, motor al înnoirii şi soră bună a morţii", ceea ce înseamnă că după tema iubirii, tema îngemănării/înstrăinării (faţa şi reversul unei singure probleme) este a doua ca importanţă în roman. Dezvăluind tiparul liric al creativităţii lui R. Petrescu, tematica în cauză se sprijină în adânc pe o metaforă, relevată în momentele esenţiale ale traseului erotic: metafora oglinzii. Chiar cea dintâi întâlnire (*recunoaşterea*) dintre Matei şi Dora (tânăra nevastă a avocatului Albu, la care Matei intră, după insistenţele mamei, în ultima sa vacanţă înainte de plecarea la Universitate, ca secretar particular) se petrece în oglindă: „Matei văzu în încăperea cealaltă, la care şedea cu spatele, o femeie într-o rochie vişinie, mată, cu părul negru înfoiat şi coborând astfel pe ceafă, trecând repede, uşoară. Purta în mână o eşarfă albă care ajungea până aproape de podea, trase sertarul unei comode acoperite cu o placă de marmură cenuşie pe care se sprijinea fotografia unui bărbat în vârstă (…) şi dădu să plece cu ea. În acel moment privirile lor se întâlniră în oglindă". Mai târziu, într-un moment de vârf al iubirii (tratat într-un registru bucolic, unde cuplul reface imaginea lui Daphnis şi Chloe), copleşită de dezmierdări, Dora îi cere lui Matei să se

oglindească împreună în undele unui „râu minunat”, în care are plăcerea să descopere că seamănă atât de tare încât „parcă am fi fraţi”. În schimb, după câteva săptămâni, atunci când iubirea devenită pasiune părăsea inocenţa idilică a tăpşanului pentru cunoaşterea fierbinte a alcovului, tot Dora observă, într-o oglindă de dormitor, de această dată, că asemănarea se pierde. Pe când apar primele semne ale înstrăinării, Matei descoperă o altă semnificaţie a oglinzii, care a lucrat mereu, pe dedesubtul dragostei lor, cea de uitare, „apă moartă, care uită pe cei care s-au reflectat în ea”, pentru ca atunci când survine despărţirea definitivă (şi la înţelegerea căreia bărbatul parvine tot pe o cale asemănătoare cu cea din clipa întâlnirii, mai degrabă de tipul revelaţiei decât a raţionamentului), aceasta să fie marcată printr-un gest opus celui al oglindirii făcut, deloc întâmplător, în cuşca îngustă, sufocantă, a ascensorului: „Apoi, cu sunetele şi mirosul acesta în sine, intră în cuşca ascensorului. Între pragul ei de jos şi marginea dinspre el a coridorului, întrevăzu, în clipa în care trăgea uşa, golul întunecos în care avea să coboare. Atunci începu să înţeleagă ce se petrecuse. Ca să nu se vadă, se sprijini cu spatele de oglindă”.

Conţinând-o în ceea ce înseamnă esenţa sa, metafora oglinzii nu este în măsură, însă, să reţină feţele atât de diferite ale iubirii pe care romanul le străbate, uneori suprapunându-le palimpsestic (acordând, aşadar, unui episod mai multe semnificaţii). În istoria ei, iubirea înseamnă o amplă dezvăluire de sine ce, trecând prin bucurie, tristeţe, joc sau suferinţă scoate la suprafaţă chipurile, ele însele de mare diversitate, ale fiinţei umane. Prin Dora (numită, atât de potrivit, „împărţitoare de daruri”), Matei îşi descoperă acea senzitivitate specială pe care singură prezenţa femeii o poate provoca („nu mai sunt compus decât din senzaţiile pe care (…) le depune în mine prezenţa ta”), trăieşte sentimentul de a fi reuşit – într-un tip de experienţă din nou unică, îndatorată unei

puteri cvasivrăjitoreşti a femeii – să se sustragă timpului („eliberându-l, astfel, pe el, de incubul prefacerilor şi al schimbării") şi înţelege virtuţile excepţionale cu care dragostea împroprietăreşte cuvintele: de o frază *dreaptă* a iubitei („Sunt fericită că-ţi plac"), Matei simte că „m-aş putea agăţa de ea cu amândouă mâinile ca de un trapez atârnat de bolta aceasta neagră şi înstelată, şi să mă leagăn şi să mă răsucesc pe ea la nesfârşit". Experienţa cea mai însemnată, însă, se petrece – cu o intenţie clar anti-psihologizantă într-un roman care, fără să ignore psihologia erosului, îşi propune decis să o depăşească – în ceea ce Matei numeşte „corpul său de aer"[129]. Dacă la

129 Sub titlu de ipoteză (destul de riscată, poate, dar, în acelaşi timp, îndeajuns de seducătoare), vreau să semnalez, în ordinea acestei tematici a corpului de aer, existenţa unui poem construit pe această temă, publicat în « Revista literară », anul III, nr.26, duminică 10 august 1947 şi semnat de... Matei Iliescu. Iată-l, în întregime : „ Trupul şi-a pierdut consistenţa/ca o revărsare largă de ape; /curgerile asemănînd sălciilor/pe văile vîntului.// Din cînd în cînd, turburat/de aerul şi cunoscutul/fumului ce înceţoşa casele/au căutat rădăcinile prin case/pămîntul îmi trimitea sîngele.//Cît miros din cîteva caise şi/cîtă plăcere în prelingerea/prin lumina lichidă !// După amiezele de vară aurii/şi topite, se scurg prin crăpăturile/amintirii ca apa într-un bazin spart.//Plecat înspre răşina ce-mi biruie/plecarea, mi-au adulmecat/cîinii de la stînă sufletul.//Pe întunericul din urmă/ploaia scrie caligrafic, linii albe.//Pe cîmpuri părăsite/întîlnesc pe cei de demult pierduţi/şi unii prin alţii pătrunşi/suferim îmbrăţişări " (Jurnal de călătorie). Ipoteza mea este că Matei Iliescu ar fi pseudonimul lui Radu Petrescu, ceea ce ar însemna că, dacă nu ideea romanului, atunci măcar ideea acestei identităţi (fantasmale) a apărut foarte devreme. Precizez că, în cursul aceluiaşi an, Radu Petrescu, student al Universităţii bucureştene, publică în mai multe rînduri grupaje de versuri în „Naţiunea", publicaţie condusă de G.Călinescu (profesorul preferat) şi că există frapante asemănări între poemul din „Revista literară" şi acestea din urmă. Pentru că nu este aici locul potrivit pentru o analiză textuală, propun spre comparaţie un singur poem, semnat Radu Petrescu, publicat în „Naţiunea", anul II, 3 februarie 1947 : "Obosit de prea multu-mi eu, un cîntec dimineaţa ascult/în timp ce-n lumină conversează amabil/sinucigaşi de demult./Simt în jur/un somn de eternitate -/sau numai albine roind în afundul grădinii, în vis ?/ Doruri fără contur mă-nvăluie/ca un basm cu semnificaţii uitate,/ca o şoaptă turburător de înceată auzită cîndva/în dosul unei ferestre/ce pentru totdeauna, de-

şaisprezece ani descoperise că „patria lui este cerul” şi că „o dulce, sacră ameţeală rarefia pământul de sub el, îl legăna între două văzduhuri”, în iubire Matei nu va pierde, ci îşi va întări „esenţa aeriană” (tocmai străbătând şi zona de noroi) şi credinţa că „locuiesc şi acum în cer”. Mai mult decât semnificaţiile mitologice care apar astfel şi care dau personajelor identităţi suplimentare de tipul Matei – Zeus, Dora – Diana ori Demeter – Persefona etc. („transpoziţiile” mitologice – în expresia autorului – sunt, de altfel, pe îndelete explicate în *Părul Berenicei*, destul de frustrant pentru comentatorul care nu se mai lasă ispitit de acest drum deja lămurit), este în cauză în acest plan dimensiunea metafizică a romanului său, tot cu expresia autorului, „fondul religios al cărţii mele”. Aceasta înseamnă nu numai că iubiţii au corpuri aeriene şi cosmice, dar şi că iubirea însăşi este de esenţă divină într-un înţeles platonician pe care – din nou ca un prea bun comentator al cărţii sale – Radu Petrescu îl consemna în *Părul*... „Dragostea nu se termină niciodată pentru că ea produce în individ transformări în şir infinit. Sub acest aspect o privesc eu în *Matei Iliescu*, acest roman platonician”. Romanul însuşi se încheie subliniind această dimensiune metafizică a iubirii: la ani distanţă după ce despărţirea avusese loc, iubirea continuă şi Matei „vedea frumuseţea în Dora, aşa cum creştinii văd lumea în Dumnezeu”, imaginea femeii rămânând „o certitudine, (...) ceva solid de care să se prindă”, chiar dacă pe lângă Dora cea reală bărbatul trece, în vreme ce se gândeşte cu mare intensitate tocmai la ea, fără a o recunoaşte.

Marea obsesie a autorului, *Matei Iliescu* este, deopotrivă, şi marea sa reuşită, roman prin care Radu Petrescu. poate fi proclamat – aşa cum, nu fără oarecare

---

atunci, mi s-a-nchis.//Prizonier al luminii, al dulcelui ceas matinal,/visez fericirea de-a fi mineral/şi în depărtări, din străfunduri uitate de cuget,/o pasăre se întrupează din mine/şi o urmăresc/pierzîndu-se-n albul miracol ceresc,/ca un cîntec de fluier în calme întinderi agreste.//Obosit de prea multu-mi eu, un cîntec dimineaţa ascult,/În timp ce-n lumină, conversează amabil/sinucigaşii de demult ”.

ironie, nota în vremea scrierii sale – „doctor în ale lui Amor”, dar şi docent în ale Artei, *Matei Iliescu* apropiindu-se de regimul exemplar al capodoperei.

După treizeci de ani şi o revoluţie

Deoarece Paul Goma a făcut, după Revoluţia de la Budapesta (1956), închisoare politică, urmată de domiciliu obligatoriu în Bărăgan, reprezentând, astfel, din punctul de vedere al autorităţilor comuniste, un *caz* şi mai cu seamă pentru că foloseşte în scrierea romanului *Ostinato* material autobiografic (ce devine, în ochii cenzurii, material politic), romanul – început încă pe când se afla în Bărăgan, reluat în 1965 şi considerat încheiat în 1966, chiar dacă, şi după această dată, autorul continuă să îl rescrie – este refuzat, apoi amânat sistematic de către editori. Un prim manuscris (cu titlul *Cealaltă Penelopă, cealaltă Ithacă*) este propus în 1966 Editurii de stat pentru literatură şi artă (ESPLA) care îl respinge sub motivul că nu se debutează cu un roman, ci cu proză scurtă. În 1967, revista germană din România „Neue Literatur” publică un fragment din *Ostinato* în traducerea Annemonei Latzina şi a lui Dieter Schlesak, fragment remarcat – înainte de apariţie, în redacţia revistei – de către Miron Radu Paraschivescu care, cel dintâi, îl va considera pe tânărul autor „un Soljeniţîn român”. Tot în acelaşi an, P. Goma trimite prima variantă a romanului în Occident, pentru ca la sfârşitul anului următor o a doua variantă să ia aceeaşi cale. Într-o manieră rămasă unică în România socialistă – unde relaţiile cu străinătatea, ţinând de o zonă interzisă, constituiau un secret maxim – Goma nu pregetă să facă publică această ştire, după cum tot el îşi va avertiza editorii (de la ESPLA, apoi de la Eminescu) că traducerea are mari şanse să preceadă apariţia cărţii în ţară. Spre stupoarea multora, care îl suspectau pe autor de teribilism, *Ostinato* (tradus în germană de Marie-Thérèse Kerschbaumer) apare în octombrie 1971 la Suhrkamp Verlag şi, în acelaşi an, în traducerea lui Alain Paruit, sub titlul la *celule des libérables*, la Gallimard, în Franţa.

Prestigiul romanului atinge statutul de vedetă în timpul Târgului de carte de la Frankfurt unde românii – protestând astfel faţă de apariţia cărţii în Occident fără girul puterii comuniste – îşi retrag standul. Cartea devine, în mod real, un succes internaţional, cu o presă excelentă, iar Paul Goma este asemuit de mai mulţi recenzenţi cu Soljeniţîn în România, cartea va apărea doar după Revoluţia din 1989, fiind publicată la Bucureşti de către Editura Univers într-o colecţie (*Ithaca*/*Scriitori români din exil*) pe care, defel întâmplător, ci din întemeiate motive de prestigiu şi întâietate, o inaugurează. Romanul va face, la scurtă vreme după apariţie, obiectul şi pretextul unei ample convorbiri purtate de Paul Goma cu Al. Cistelecan, publicată în foileton de revista *Vatra*, începând cu nr. 4, 1992 până în nr. 6, 1993.

Spre deosebire de Cornel Ungureanu care în la *vest de Eden* (Timişoara, Editura de Vest, 1995) scria că „Prozatorul nu aparţine generaţiei sale", în raport cu care poate fi considerat „un mutant", cred că Paul Goma este, până la plecarea din ţară, un membru activ al generaţiei sale, iar *Ostinato* constituie una dintre cele mai complexe şi mai reprezentative expresii ale voinţei de schimbare care animă la acea dată – în aşa-numita perioadă de dezgheţ politic, de liberalizare – literele româneşti şi în mod special generaţia tânără (generaţia '60) din care Goma făcea parte (solidaritate generaţionistă pe care scriitorul o marchează şi deschizându-şi două dintre părţile cărţii sale cu citate din Nichita Stănescu şi Ion Alexandru). Intenţia reformatoare, modelând cu pregnanţă atât aspectul compoziţional, cât şi cel tematic al romanului, este evidentă. Sub aspect compoziţional, scriitorul duce dorinţa de înnoire a formei romaneşti până la a-şi plasa cartea – aşa cum, de altfel, mai încercau la acea dată scriitorii din grupul oniric, dar şi D.R. Popescu sau chiar, în alte forme, N. Breban – într-o zonă a experimentului. Convins (după cum arată amplele pagini de poetică pe care romanul le cuprinde, motivându-şi din interior ofensiva

experimentală) că „suntem încă robii succesiunii”, P. Goma îşi propune, asemenea personajului său Ilarie Langa, să iasă de sub stăpânirea temporalităţii şi a logicii printr-o construcţie a simultaneităţii („să prefacem succesiunea în simultaneitate”). În acest sens sunt întrebuinţate atât procedeele îndrăzneţe (mai ales pentru proză) preluate din avangardă (plecând de la banala spargere/abolire a normelor de sintaxă şi punctuaţie până la dispunerea grafică a limbajului în pagină pentru a susţine imagistic tema – în manierea caligramelor lui Apollinaire), cât şi tehnici din repertoriul clasisicizat – dar care fuseseră interzise scriitorului român în timpul realismului socialist, fiind redescoperite cu mare entuziasm – al marii proze de secol XX, menite să redea fluxul liber al conştiinţei şi relativismul perceptiv: schimbarea rapidă a punctului de vedere, suprapunerea şi intersectarea vocilor, prezenţa – în retrospecţie – a flash-urilor şi a exprimării ilogice (întrucât imaginile beneficiază de întreaga libertate de asociere, necontrolată de raţiune) etc. Pe lângă teoria simultaneităţii, scriitorul pledează în *Ostinato* – tot prin intermediul personajului Ilarie Langa – pentru două alianţe mai puţin cultivate în spaţiul prozei: cu muzica şi cu visul. În cazul celei dintâi, mai interesante decât teoriile muzicale pe care Ilarie i le expune pictorului Oscar sunt consecinţele care decurg de aici (şi din instrucţia muzicală pe care Paul Goma o are) în chiar planul compoziţiei romaneşti prin utilizarea unor tehnici proprii compoziţiei muzicale care dau în mare măsură caracterul poematic al romanului. O a doua alianţă care îl preocupă pe Ilarie Langa (şi care dovedeşte, o dată în plus, că în epocă prozatorul a fost un apropiat al grupării onirice) este cea dintre proză şi vis, cu precizarea – novatoare – că proza nu trebuie să treacă visul printr-o operaţie de „epicizare” (deşi sunt savuroase paginile în care – contrazicând teoria – dimineaţa, la „programul de vise”, deţinuţii îşi povestesc visele), ci să-l redea în „forma iniţială”, adică „simultaneizat”. Pe mai multe pagini (între care se

detaşează integral cartea a doua, *Rotund*, care este o transcriere a vieţii din somn a lui Ilarie) se exploatează tocmai aspectul oniric, reflectând dezordinea psihică, suprapunerea de imagini, dar şi unele abisalităţi care apar în timpul visului, în special al celui nocturn, fără a ocoli, însă, nici visul de zi, reveria.

Dacă, de obicei, asemenea tentative experimentale sunt aşezate în slujba rafinamentului şi pledează pentru autonomia, ba chiar exclusivismul estetic, în cazul de faţă de slujesc valorile morale pentru că „arta nu se poate sustrage moralei". Această înseamnă că cea de a doua rădăcină a poeticii lui Goma (ea însăşi tematizată) se implântă în *adevăr* (artistul trebuie „să spună adevărul, ca un om liber, fiindcă adevărul face ca spiritul să devină liber") şi *curaj*, refuzând să lezeze, prin minciună, cuvântul care este socotit de esenţă metafizică: „La început a fost Cuvântul şi Cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvântul, aşa scrie la Evanghelia de la Ioan, aşa începe. Mare păcat să batjocoreşti Cuvântul". Pentru ca arta să exprime în mod real aceste valori ea trebuie, însă, să evite poziţia de supusă: „Cine aşteaptă să i se dea voie nu-i scriitor!" apreciază (la fel ca unul dintre personajele lui Soljeniţîn din *o zi din viaţa lui Ivan Denisovici*) Catinca, iubita lui Ilarie. Numai în lipsa oricărei constrângeri arta va căpăta un veritabil rol militant într-un sens etic, iar nu politic, şi se va putea defini ca „singurul continent unde poţi face câte revoluţii doreşti, fără să le faci oamenilor rău". Departe de a fi singular în aceste propoziţii de poetică (cei mai mulţi scriitori din generaţia sa – de la D.R. Popescu la Augustin Buzura – pun explicit arta în slujba adevărului şi recomandă atitudinea de curaj), care vin să dubleze liberalizarea compoziţională cu liberalizarea tematică, Goma este unic prin faptul de a fi ignorat că această liberalizare are bariere şi praguri, impuse şi controlate de putere. Unul dintre aceste praguri este cel al celulei pe care *Ostinato* îl trece, încălcând o interdicţie şi divulgând mai multe „secrete de stat" (viaţa carcerală

constituind, în regimul totalitar, un asemenea secret). Cea mai lungă parte a romanului (*Prima carte*) este plasată, în durata unei zile, în „celula de liberare", acolo unde deţinuţii de drept comun aşteaptă plecarea acasă. Sub această pavăză – a detenţiei de drept comun – este dezvăluită viaţa închisorii, inclusiv a celei politice, cu programul ei rudimentar, făcut din ordine aberante şi executat sub supravegherea unor gardieni primitivi şi abuzivi. În plus, unii dintre deţinuţi au avut un destin marcat de evenimente politice, ceea ce îi furnizează lui Paul Goma motivaţia pentru a investiga şi această zonă. Astfel, Guliman, personalitatea cea mai pregnantă a celulei, de felul său – după cum singur se recomandă – „şut cinstit", ajunge să încaseze „zece coţi" (adică 10 ani) pentru că, la beţie, într-o crâşmă din Obor, a făcut o „rimăperfectă" („Păi ia să trăiască republicanii, /Până vine-Americanii!"), vitejie regretată cu amărăciune şi injurii: „Le-muma-n cur şi la ăia, cu numiţi de-l poartă, azi şi mâine, că după ce tot mereu nu mai vine, ne bagă şi la suspin pe bază de rimerfectă…". În bună măsură prin intermediul acestui avatar al lui Paţanghel se face intrarea în lumea detenţiei politice care, pierzând din gravitate şi din pregnanţă (efecte care se realizează – e una dintre lecţiile lui Soljeniţîn din *o zi din viaţa lui Ivan Denisovici* – şi prin austeritatea punctului de vedere), poartă astfel o pecete ludică, de farsă cu aspecte macabre, împrumutată de la povestitorul ei. Atunci când – spre exemplu – Guliman face vorbire, după propria lui expresie, „din dosarul lu' Goiciu", acest sinistru personaj cu existenţă reală (a fost directorul închisorii din Gherla, iar numele său, ca şi al gardienilor este dat în clar potrivit deciziei exprese a lui Goma de a-i numi întotdeauna pe torţionari cu numele lor reale, chiar şi în operele de ficţiune) este transferat din odios în pitoresc (putând trezi chiar simpatia) graţie limbajului colorat, panglicăresc, al ţiganului. Politicul este parte integrantă şi în biografia lui Langa (construită prin folosirea multor date autobiografice, inclusiv prin

împrumutul datei de naştere, personajul fiind născut, la fel ca autorul, la 2 octombrie): părinţii i-au fost hărţuiţi de securitate (cu o scenă atroce de pângărire a mamei la anchetă), generaţia sa este crescută prin intervenţiile brutale ale unui regim totalitar (dacă un coleg de liceu este exmatriculat – într-o scenă memorabilă, de absurd copios – pentru vina de a fi înălţat un porumbel la mitingul de doliu după Stalin, colegii de studenţie ajung cei mai mulţi după gratii, ca unii care şi-au exprimat speranţa şi acordul faţă de Revoluţia din Ungaria), iar el însuşi în timpul detenţiei de drept comun – Langa este condamnat pentru faptul de a-i fi administrat o injecţie letală mamei muribunde – este implicat într-o intrigă politică, ceea ce îi permite scriitorului să dea în vileag metodele de anchetă politică, maniera securităţii de a construi scenarii fantasmagorice pentru inculpare etc.

Acest bogat material epic (amplificat, încă, de multele poveşti ale deţinuţilor de drept comun) se structurează în jurul câtorva teme. Prima dintre ele – marea constantă a întregii opere a lui Paul Goma – este memoria pentru că „în viaţă rămânând, rămâi cu memoria”, chiar dacă, în varianta ei colectivă, poate să fie, în vremuri mistificate, o facultate primejdioasă: „ca român, la nimica nu-ţi slujeşte să-ţi cunoşti istoria, iar ca deţinut, te trezeşti făcând puşcărie la pătrat, la cub: priveşti în jur şi vezi negru şi te răzuieşti şi dai de mai negru şi te întrebi cum de au izbutit Românii noştri să se ţigănească atât de definitiv şi cu mult înainte de apariţia ţiganilor pe aceste meleaguri; şi încă: la ce va fi slujind capul netăiat al Românului? a, da: serveşte drept porteăciulă mioritică, de la adăpostul căreia, privind succesiunea valea-i val şi dealu-i deal, să cujeţi adânc la nemica”. O altă temă structurantă – lucrată cu variaţiuni şi laitmotive – este iubirea. Mai multe imagini feminine populează reveriile şi amintirile lui Ilarie, constituindu-se într-un refren compensativ pentru bărbatul condamnat la o recluziune de 11 ani (răstimp în care cunoaşte – fără a-i cădea pradă – şi

ispita homosexuală, întruchipată de pictorul Oscar). Între figurile feminine se detaşează Catinca, femeia care, graţie puterii sale de a-l aştepta pe Ilarie, a devenit un mit al tuturor celor închişi, şi Dina, fata pe care Ilarie a întâlnit-o şi cu care a comunicat numai prin limbajul „la perete" al deţinuţilor. Dar, după cum deţinuţii, în general, „nu-şi doresc libovnicele ci mamele", la fel Ilarie consacră cele mai multe aduceri-aminte, cele mai complexe reverii, dar şi cele mai cumplite coşmaruri mamei sale. Tema mamei constituie, de altfel, tema cea mai îndrăzneaţă a romanului şi doar concurenţa pe care i-o fac dezvăluirile politice poate explica insuficienta atenţie care i-a fost acordată la lectură. Ilarie nu este doar o victimă a închisorii, ci şi un *înrobit* al mamei sale, de care este legat nu numai printr-o mare iubire, ci şi prin actul cumplit de a o fi ucis. Obiect al veneraţiei filiale (care merge până la fetişizarea veşmintelor), figura maternă este tratată aici cu multă complexitate, registrul apariţiei sale oscilând între avatar al Fecioarei Născătoare şi – la antipod, în termeni freudieni – ca marea femeie dorită (pe care, în unul din cumplitele sale coşmaruri, acolo unde bariera interdicţiei incestuoase se ridică, fiul o posedă). Romanul însuşi se încheie cu o sugestie referitoare la posibila eliberare de mamă: întors de câtva timp acasă, Ilarie se pregăteşte să intre în fosta odaie a mamei, al cărei prag, după actul uciderii/eutanasiei, fiul nu-l mai trecuse: „trase – aer – în – piept – şi – deschise".

După mai bine de trei decenii şi o revoluţie de la apariţia sa, cred că putem relua cele două întrebări pe care *Ostinato* le-a suscitat şi care l-au însoţit mai apoi constant pe Paul Goma. La prima dintre ele – dacă scriitorul are talent *sau* curaj, ca şi cum cele două atribute s-ar afla în relaţie de excluziune – consider că se poate răspunde că Paul Goma le are pe amândouă şi chiar – spre neajunsul său – că scriitorul posedă un *exces* de talent care rezidă, evident, în simţul limbii excepţional (fiind, după propria expresie, un „autor care-şi aude personajele",

specie rară în proza română, unde se practică foarte rar plurilingvismul) şi în uşurinţa de a scrie. După cum îmi pare evident că, având o impetuozitate care era a tinereţii sale, dar şi a perioadei de liberalizare, şi o nestăpânire proprie celui care are foarte multe de mărturisit, P. Goma. a vrut să scrie în acest prim roman al său totul, încărcându-l cu prolixităţi şi lungimi nepermise. Nu talentul, ci o anume disciplină a compoziţiei lipseşte acestei cărţi pentru a fi marea carte care ar fi putut şi care ar fi meritat să fie; aşa, ea rămâne doar o carte interesantă, foarte curajoasă, profesionist realizată (neîndoielnic, în partea superioară a unui clasament estetic) a unui tânăr prozator înzestrat şi promiţător dintr-un regim totalitar. La a doua întrebare, dacă este Paul Goma un Soljeniţîn român, cred că răspunsul este – din păcate – negativ. Ştiind, la fel ca autorul *Arhipelagului Gulag*, că literatura se face cu multă îndrăzneală şi că fragilul cuvânt posedă o forţă explozivă, fiind o armă de temut în contra puterii comuniste, armă pe care n-a pregetat să o folosească neîncetat, lui Paul Goma i-a lipsit puterea de a ieşi din cercul (fie el de fier al) biografiei sale, din zona resentimentelor şi a conflictelor prea personale, pentru a atinge universalitatea artei. Încheind, aş spune că din pricina unui exces de talent, şi al unui surplus de personalitate, Paul Goma n-a reuşit să devină un Soljeniţîn al românilor, capabil să ofere o operă literară de mare soliditate, iradiantă prin virtuţile sale artistice.

Viaţa ca dar

Deşi primele pagini din *Viaţa ca o pradă* (aproximativ patruzeci), au fost scrise în 1971, imediat după publicarea volumului de publicistică şi confesiune *Imposibila întoarcere* (pe care, într-un fel, îl completează), redactarea cărţii a fost amânată până în 1976 când, după o călătorie în Grecia, scriitorul consideră că are „o stare de spirit deosebit de inspirată” pentru a relua proiectul autobiografic dat fiind că, în chip fericit, „un val de tinereţe neaşteptată se abătuse asupra mea. O euforie ca

aceea pe care o aveam la douăzeci de ani”. Cu acea stare de „bucurie adâncă” scriitorul elaborează într-un răstimp scurt întreaga carte: „*Viaţa ca o pradă* este cartea care m-a chinuit cel mai puţin – am scris-o în trei luni, din iulie şi până în septembrie, la Mogoşoaia, fără nicio relaxare – poate şi pentru că apa fântânii din care se scotea cu găleata, deşi era adâncă, forţa şi plăcerea de a o scoate la lumină erau, în mod surprinzător, foarte mari”[130]. Scriind-o, autorul s-a gândit la vecinătatea cu „o serie de cărţi libere, care nu ţineau să se încadreze neapărat în genul memoriilor sau biografiilor şi în care scriitorul vorbeşte mai ales despre întâmplările unui destin creator”, precum *Pseudokineghetikos* de Al. Odobescu, *Anii de ucenicie* de M. Sadoveanu, *Parisul în sărbătoare* de Hemingway sau chiar *Cuvintele* lui Sartre pentru că Preda doreşte, asemenea scriitorului francez, să dea în cartea sa şi „o încercare de eseu asupra mea însumi”[131]. Cartea a apărut la Editura Albatros, Bucureşti, în 1977.

În chip fericit, starea de graţie trăită de scriitor în timpul elaborării pătrunde şi se păstrează şi în paginile cărţii atât la nivelul viziunii (rareori o carte care să transmită cu mai multă forţă o conştiinţă senină), cât şi la cel textual, acolo unde lumina şi seninătatea sunt două dintre motivele privilegiate. De altfel, încă de la început autorul precizează că „eu nu vreau să povestesc aici «amintiri», ci doar lucruri pe care le contemplu şi azi cu un sentiment de nelinişte că s-ar fi putut totuşi să nu aibă loc, şi atunci nici lumina care le însoţeşte azi în amintire să nu fi existat...”. Aceste întâmplări nimbate în lumină sunt selectate din anii copilăriei, adolescenţei şi ai primei tinereţi (aproximativ intervalul 1934 – 1950), fiind

130 „Nimeni nu poate şti dacă aşa-zisa vîrstă a memoriilor ne va găsi neapărat în deplină forţă creatoare...”, interviu realizat de Sânziana Pop, antologat în Marin Preda, Creaţie si morală, ediţie de Victor Crăciun şi Corneliu Popescu, Bucureşti, Cartea Românească, 1989, pp. 501-504.

131 „O carte, pentru a-si cuceri cititorul, trebuie scrisa cu o treime din fortele pe care le ai ”, interviu realizat de Mihai Ungheanu, în Idem, pp. 513-514.

distribuite în naraţiune cu o mare libertate, mai degrabă după o tehnică a asociaţiilor libere decât după un principiu cronologic, deşi în această „dezordine" se întrevăd câteva simetrii, reveniri cu tâlc sau o durată privilegiată (iarna 1948 – 1949) care, chiar diseminată, funcţionează ca un nod (dilematic) ce alimentează şi leagă, deopotrivă, urzeala vieţii şi a cărţii. Reconstituind o perioadă de creştere şi formare, *Viaţa ca o pradă* are ca temă principală identitatea, în special în înţelesul ei de aventură a conştiinţei pentru că, în opinia lui Preda, „Totuşi aventurile vieţii noastre sunt ale conştiinţei, deşi viaţa ei adevărată nu e niciodată liberă de instincte şi nu o dată e neputincioasă în faţa lor, în rău, dar şi în bine". Reconstituirea acestui traseu formator prilejuieşte antrenarea câtorva figuri, teme, motive şi obsesii care sunt, în bună măsură, şi cele ale operei ficţionale a prozatorului, motiv pentru care *Viaţa ca o pradă* a fost în multe rânduri alăturată volumelor din ciclul *Morometeţilor*.

De altfel, ca şi în romane, şi în confesiune figura centrală este cea a tatălui, de care sunt legate mai toate momentele lăuntrice hotărâtoare. De la prima amintire (în care tatăl, în loc să-i smulgă copilului pâinea pe care, în indignarea familiei, o acaparase, i-o întinde şi pe a doua), trecând prin anii de şcoală (mereu distorsionaţi de indeciziile şi amânările părintelui) şi până la momente ce ţin de creaţia literară, tatăl reprezintă pentru Marin Preda un model catalitic prin paradoxurile şi forţa personalităţii sale. O paternitate solară şi enigmatică stimulează creşterea fiului, fiind reţinută în pagini excepţionale, precum acelea care evocă călătoria făcută cu tatăl la doisprezece ani în căutarea unei şcoli (o călătorie eşuată în scopul ei cărturăresc – „un eşec prin care însă soarta mă ferea de o prăbuşire –, dar deplin realizată în planul relaţiei întrucât se ţese o primă complicitate de convingeri între cei doi) sau acelea, situate în 1940, în care este reconstituită, într-o expresie reţinut patetică (nelipsită de o solemnitate biblică), ora despărţirii de tată, a trimiterii

fiului în lume: „Cum să înţeleg eu chiar imediat că el, tatăl meu, îşi lua în acea oră mâna de pe mine şi că mă trimitea în lume cu gândul nemărturisit că îndărăt n-aveam ce mai căuta? Sigur că mai devreme sau mai târziu un lucru ca acela trebuia să se petreacă, dar, chiar aşa, venise într-adevăr acea clipă? Mă uitam la marea de porumburi printre care trecea şoseaua spre gară, şi în niciun fel n-aveam sentimentul că lucrul pe care-l dorisem atât de mult, adică ruperea de familie, se petrecea definitiv chiar în acea oră şi că mulţi ani de-atunci încolo n-aveam să-l mai văd pe tatăl meu şi nici stând cu el astfel în căruţă, simţindu-mă adică tot mic, deşi nu eram, n-aveam să mai stau”. Interior, despărţirea aceasta nu se consumă, însă, niciodată, figura paternă continuând să fie reperul moral şi existenţial, precum şi izvorul creativităţii. De altfel, prima criză de creaţie majoră de după debutul din 1948 („Gândurile blocate, inerte, sufletul cu elanul prizonier”) scriitorul o depăşeşte revenind la „un punct luminos”, la „lucrul cel mai inspirat pe care îl scrisesem”, schiţa *Salcâmul*, neinclusă în volumul de debut *întâlnirea din Pământuri*, pentru că, fiind o întâmplare misterioasă a tatălui, „era un secret care nu trebuie dezvăluit”. Treptat, autointerdicţia cedează în faţa gândului că adevărata sursă a creativităţii se găseşte în figura paternă: „Şi atunci, în tren, mi-am auzit gândul şoptindu-mi: «scrie şi caută să afli ce s-a întâmplat. Scriind şi spunând tot despre el şi despre acea amintire, o să găseşti răspunsul. Şi dacă n-o să-l găseşti, nu te nelinişti. O să laşi istoria cu o enigmă”. Iniţierea în viaţa matură se încheie pentru Preda cu un paradox: el descoperă că ceea ce centrează şi cristalizează viaţa sa de adult este identitatea de fiu, capacitatea de a transmite (cu toate umbrele şi ambiguităţile sale) enigmatica figură paternă.

În strânsă relaţie cu tema tatălui se află tema gândirii (marea temă a întregii opere a scriitorului) tocmai pentru că „gândirea uimitoare a unuia” sau faptul că „omul poate gândi simultan două lucruri care se băteau cap în

cap” sunt descoperite prin mijlocirea părintelui, acelaşi care nutreşte un mare dispreţ pentru „astfel de oameni pe care niciun gând înalt nu-i călăuzea”. Pe acest sol dau roade lecturile din Platon şi Descartes de la care tânărul Preda înţelege „că prin gândire putem descoperi în noi lumina. Nu umilinţa, ci flacăra cugetării ne poate înălţa…”. În tinereţea trăită în Bucureştiul convulsiv al rebeliunii legionare şi al celui de-al doilea război mondial, nu putea fi ocolită confruntarea cu sfera şi valorile politicului, pe care tânărul le tratează cu scepticism pentru că „«politica» pentru mine nu făcea parte din valorile absolute (în poiana fierăriei lui Iocan îmi apăruse ca o comedie)” şi, foarte devreme, ajunge la ideea că „Rousseau, Voltaire, Diderot, Montesquieu fuseseră mai puternici decât regii, scriind cărţi”. Apropiindu-se de tineri scriitori de la publicaţiile de stânga („Timpul”, „Albatros”), care încearcă să păstreze şi chiar să facă manifestă o atitudine antifascistă, Preda descoperă felul în care puterea hărţuieşte sau pedepseşte pe scriitorul nesupus (Ion Caraion este urmărit de Gestapo, iar Sergiu Filerot este condamnat la moarte pentru difuzarea unei plachete de versuri interzise de cenzură). Nici după război, într-un regim comunist, „generaţia mea împrăştiată, prinsă de valurile istoriei şi a cărei soartă îmi scăpa” nu este mai protejată. Oamenii din mediile de stânga (în special de la Institutul de Statistică, în care Preda lucrase pentru o vreme) sunt arestaţi sau dispar în plină zi: „Nedumerit, căutam zadarnic un înţeles al acestor destine tragice”. Identitatea se construieşte nu numai prin relaţii literare şi politice, ci şi prin întâlnirea erotică, evocată – printr-o tehnică a dublei învăluiri şi protecţii, de poveste în poveste – în unele dintre cele mai frumoase pagini consacrate temei în literatura română, în care dragostea generează o stare de înălţare, libertate şi vecinătate cu nemurirea, îmbinându-se, totodată, cu moartea pentru că perechea erotică trăieşte ea însuşi un paradox: „ne-am regăsit parcă uluiţi prin ceea ce e atât de străin în noi şi în acelaşi timp atât de intim, trainic şi

bestial…”

Depăşind prin această carte carenţa şi teama de sinceritate a scriitorului român („autorul român se teme să fie sincer până la capăt /…/ avem altă fire, ne place să râdem de natura umană, e marea noastră distracţie. Atât ar trebui, să încerce cineva să-şi exploreze sufletul sub ochii tuturor, am avea de ce râde…”), Marin Preda dă în *Viaţa ca o pradă* una din operele majore ale prozei autobiografice din literatura română, o confesiune nimbată de o lumină tremurătoare pentru că trăirea vieţii ca dar nu exclude neajunsul, îndoiala sau sentimentul, adesea obscur, al unei primejdii.

Huligan în scene de interior

În 2002, la Editurile Pro, Radu Cosaşu a iniţiat, sub titlul *Supravieţuirile*, o ediţie non varietur a operei sale autobiografice. Este acesta un bun prilej de a reciti întregul ciclu de proză autobiografică a autorului ce cuprinde volumele: *Supravieţuiri*. Nuvele, Bucureşti, Cartea Românească, 1973; *Supravieţuiri*, volumul II, Cartea Românească, 1977; *Meseria de nuvelist* (*Supravieţuiri*, III), Cartea Românească, 1980; *Ficţionarii* (*Supravieţuiri*, IV), Cartea Românească, 1983; *Logica* (*Supravieţuiri*, V), Cartea Românească, 1985; *Cap limpede* (*Supravieţuiri*, VI), Cartea Românească, 1989. Încă din faza de editare a primului volum, cartea a trezit entuziasmul lui Marin Preda (directorul Editurii Cartea Românească), care în *Convorbirile* purtate cu Florin Mugur (Bucureşti, 1973) a ţinut să precizeze că acest volum – în curs de apariţie la acea dată – „îl plasează deodată printre cei din fruntea generaţiei sale” pe autor. Tot Preda (unul dintre scriitorii foarte preţuiţi de către Cosaşu) l-a sfătuit imperativ să nu renunţe la titlul *Supravieţuiri* pe care autorul era pregătit să-l înlocuiască cu *Sapho şi Schubert*. În faţa instituţiilor propagandistice care supravegheau (şi cenzurau) în epocă apariţia tipăriturilor, cartea a beneficiat de sprijinul eficient al lui Florin Mugur, redactorul constant al celor şase volume.

Singura pierdere majoră suferită la cenzură se află în *Viaţa frazei* (*Supravieţuiri*, IV), acolo unde expresia *socialism sub pecetea lui I.L. Caragiale şi I.V. Stalin* a fost suprimată. Expresia aparţine lui Belu Zilber – apropiat al lui Lucreţiu Pătrăşcanu, condamnat în acelaşi proces politic cu acesta – şi a devenit celebră după 1989, prin cartea autobiografică a fostului comunist, *Monarhia de drept dialectic* (Bucureşti, 1991). În *Viaţa frazei* se reţine doar faptul că unul dintre personajele episodice (tatăl lui Gabi Constantinescu) a fost condamnat la 10 ani închisoare pentru că în 1948 a inaugurat un curs universitar cu o „frază cheie" în care se găseau „numele lui I.V. Stalin şi I.L. Caragiale".

Dacă în volumul întâi mai există încă nuvele ficţionale, în care primează invenţia în faţa materialului autobiografic (*Graniţi*, *Câteva zile povestite de Sapho* etc.), din volumul al doilea pactul autobiografic este suveran, textul făcând trimiteri continue spre realitatea istorică verificabilă prin document şi în mod special spre biografia autorului care se povesteşte sub nume propriu. Având darul „de a inventa ceea ce trăisem şi de a trăi ceea ce inventam", Radu Cosaşu se dovedeşte „incapabil să inventez, să mă salvez" drept care textul său este, cu adevărat, „document care devine ficţiune pentru lector", chiar dacă, în mai multe rânduri, numele unor personaje (personalităţi politice sau culturale) nu apar în clar, fiind, în schimb, relativ uşor de descoperit: Zaharia Stancu, Petru Dumitriu, Leonte Răutu etc. (Dacă autorul s-ar decide pentru un glosar de nume, forţa documentară a cărţii ar fi – în chip fericit pentru o întreagă istorie literară – mult sporită). De asemenea, dacă în primele două volume există câteva (puţine) texte care evocă întâmplări din anii '70, în toate celelalte naraţiunea se mişcă între 1945 şi 1961 ceea ce face din *Supravieţuiri* o proză autobiografică a obsedatului deceniu îndreptăţindu-l pe Ovid S. Crohmălniceanu să noteze că „Radu Cosaşu a scris poate cel mai original roman al «obsedantului deceniu». (…) A

scrie astfel la persoana întâi, adică a vorbi fără complezenţă despre tine, recunoscându-ţi orbirile, mărginirile şi laşităţile, când cei care practică o asemenea formulă narativă au dimpotrivă obiceiul să-şi ofere compensaţii ale frustrărilor socio-morale prin intermediul ficţiunii literare, dovedeşte o îndrăzneală artistică rară" (*Al doilea suflu*, Bucureşti, Cartea Românească, 1989, p.150). Exceptând *Cap limpede* în care materia narativă este dispusă într-un continuum, segmentat în douăsprezece capitole, în celelalte volume proza este organizată în specii de mică întindere (fapt rar întâlnit în cadrul autobiografiei unde se cultivă, de obicei, formele ample ale povestirii), fiind preferate schiţa (dintre care *Gramama* din *Ficţionarii* este excepţională şi ar merita atenţia autorilor de manual) şi nuvela. Aceasta din urmă are o semnificaţie specială: pe lângă faptul de a constitui emblema profesională a scriitorului („N-am altă meserie decât aceea de nuvelist... Nici nu vreau alta! Îţi jur!"), nuvela se defineşte existenţial, întrucât nuvelele „strigă în cor că trebuie să existi" sau, în expresia folosită de tanti Verona, dactilografa, „toate nuvelele sunt oameni". Construcţia foarte personală a naraţiunii rezidă şi din alianţa – cultivată programatic de către autor – cu două tipuri de discurs: cu reportajul (R. Cosaşu fiind decis „să arunce în aer graniţa dintre literatură şi gazetărie") şi cu discursul muzical pentru că, împrumutând de aici tehnici, procedee sau un anumit registru al tonului, scriitorul mărturiseşte – într-un interviu acordat Svetlanei Cârstean – că „Sunt pentru ceea ce se numeşte, de la Mozart încoace, drama giocosa" („Observator cultural", nr. 66, 29.05 – 04.06.2001).

Centrată fiind pe rememorarea adolescenţei şi a tinereţii, *Supravieţuiri* se constituie într-o proză de formare, având un principiu de organizare asemănător cu cel din Bildungsroman. La noi, o foarte interesantă proză autobiografică limitată doar la anii de formare există în *Viaţa ca o pradă*, cu care *Supravieţuiri* are mai multe

puncte comune la nivel de tematică şi viziune, dar şi sub raport valoric, amândouă fiind realizări de vârf ale autobiografiei în literatura română. Consumată în timpul instaurării comunismului în România (ideologie la care tânărul aderă cu toată frenezia şi cu toată graba de maturizare şi diferenţiere proprie vârstei), perioada de formare angajează o problematică a revoluţiei. Decis încă de la nici 15 ani să-şi pună „viaţa pe altarul revoluţiei", adolescentul Oscar Rohrlich (Radu Cosaşu din 1948 şi Radu Costin pentru câteva luni în 1952) înţelege aceasta în termeni absoluţi, în termenii sacrificiali ai unei arderi de tot. Ca şi creatorii ruşi din generaţia lui Maiakovski, Cosaşu aşază – pentru mai bine de un deceniu – mai presus de orice comandamentele şi cerinţele revoluţiei. În februarie 1948, în ziua morţii tatălui, tânărul alege, în locul privegherii, „o şedinţă consacrată greşelilor mele", unde acuza cea mai gravă este „familiarismul mic-burghez", pentru ca după emigrarea mamei fiul să nu-i mai scrie ani în şir pentru a nu trăda intransigenta morală revoluţionară. Fidelităţii sale „de băieţel virgin şi virtuos în cultul lui Stalin", revoluţia îi răspunde cu severitate, găsindu-l adesea impur, vinovat fiind de variate devieri de la linia ideologică justă: negativist, intelectualist, obiectivist, intimist, rezistent ideologic etc. În 1950, i se descoperă un unchi în străinătate (Marcel, un dansator căruia vigilentul serviciu de cadre îi atribuie identitatea de spion), motiv pentru care este exclus dintr-o redacţie şi trimis frezor la uzina „Timpuri noi", de unde – tot din raţiuni ideologice – este trimis pedepsitor în armată. Decis să se reabiliteze în faţa partidului, de aici expediază o scrisoare de demascare a intimismului din poezia Mariei Banuş, publicată în presa centrală, care îl împacă pentru o vreme cu regimul şi îi aduce un contract editorial în alb, pe care îl onorează cu volumul *Servim Republica Populară Română* (semnat Radu Costin). În 1956, la o consfătuire a scriitorilor ţinută în Aula Bibliotecii Universitare, stimulat de prezenţa în sală a lui Camil Petrescu (unul dintre idolii

literari) şi sub influenţa livrescă a lui Isac Babel, dar şi sub aceea mai recentă a unui critic sovietic care cerea reîntoarcerea sincerităţii în arta prea aservită propagandei politice, Radu Cosaşu ţine o cuvântare despre necesitatea adevărului integral în literatură: „Mi se părea – în jocul consecvenţelor mele – că singura dimensiune a revoluţiei, al cărei mers mă interesa mai mult decât abstracţia libertăţii, era sinceritatea, nu numai a expresiei, ci şi a eroului, a autobiografiei sale, de la mişcările imediate până la convingerile intime” (*Logica*). În urma acestui discurs („prima mea confesiune de om public care mulţumea părinţilor săi spirituali/ Camil şi Romain Rolland/, îngenunchind şi cerându-şi iertare celor nedreptăţiţi de el /Maria Banuş/, invocând – pe cât era de puţin abil – legile bisericii, ca acest «să nu minţi!», pentru a-şi mărturisi nesupunerea faţă de cenzorii şi paznicii proprietăţilor pe întinsul cărora […] se petreceau atâtea fapte contradictorii, siluite, în ziare, prin tăierea limbii, când nu a literelor”), scriitorul este marginalizat, fiind condamnat la ceea ce va numi un lung şomaj ideologic.

Atât de îndatorată istoriei şi, mai ales, politicului cu mişcările sale capricioase, proza autobiografică a lui Radu Cosaşu nu pune accentul, însă, pe reconstituirea istorică, pe tribulaţiile şi capriciile puterii sau pe revoluţia care „îşi devora copii”, ci ea tinde, din contră, să fie o proză a eului, a unei interiorităţi confuze şi contrariate care se descoperă treptat şi se asumă cu întreg ridicolul şi deziluziile trăite. Tocmai de aceea statutul principal al *Supravieţuirilor* este cel de confesiune, ceea ce îi şi asigură efectul de mare pregnanţă. Este povestea – lucrată cu foarte mare fineţe şi cu tot pe atâta forţă – unei fiinţe care renunţă şovăielnic la intransigentele convingeri şi idealuri, precum şi la realitatea în alb-negru pe care acestea o generau, pentru a se deschide „spre nuanţă” şi spre pluralitatea neliniştitoare, uneori kafkian angoasantă a lumii: „Eram înconjurat numai de mine. Oriunde mă uitam, mă găseam tăcând în faţa pianului, integrându-mă lesne, de la sine, ca

o metaforă perfect obiectivă, în seria de insecte ţesute pe covoarele pufoase, eu însumi gândac pufos, moale, în durerile unei confesiuni avortate" (*Supravieţuiri*, II). *Supravieţuiri* consemnează astfel mecanismul de constituire a unei identităţi existenţiale şi literare în acelaşi timp: „Descopeream o politică a cuvintelor care-mi făcea, pare-se, mai bine decât politica propriu-zisă" (V). Aceasta pentru că şansa de a depăşi nevroza postrevoluţionară („visul secret al acestor rânduri este de a se constitui într-o primă, fie şi sumară, bibliografie pentru această mare nevroză, necunoscută probabil nici de Freud, căruia niciodată nu i s-a întins pe banchetă un caz de postrevoluţie", II) o oferă scrisul animat de acel etos al sincerităţii pe care revoluţia nu doar îl făgăduise mincinos, dar îl trecuse în rândul culpelor politice. Ieşirea din iluzie – care echivalează, în bună măsură, într-un raport ambiguizat, cu ieşirea din prima tinereţe – se face treptat, pe baza unui principiu (care devine tema principală în *Cap limpede*) al *otrăvirii cu zile feerice*, prin descoperirea delaţiunii, minciunii, duplicităţii la tovarăşii din imediata vecinătate sau la înalte personalităţi politice până mai ieri aproape idolatrizate. Dacă tânărul rămâne imun la cârtelile contrarevoluţionare şi lamentaţiile omniprezentelor mătuşi (tot atâtea substitute ale mamei), el se confruntă dramatic cu opinia profesorului din *Camil*, *Scylla*, *Caribda* (*Supravieţuiri*, II, text reluat în VI, unde profesorul este deconspirat ca fiind Tudor Vianu) potrivit căreia „În măsura în care veţi rămâne un intelectual, veţi naşte singur îndoieli. E un fel de blestem şi cred că nu veţi scăpa de el. Sunteţi dotat, aveţi imaginaţie, o mare teamă de a strivi nuanţele" sau cu ironiile unui tânăr fascinant, care scrie fără să publice (Radu Petrescu) ori cu cele teribile ale lui Marin Preda („Vezi să nu fie iar o frişcă a societăţii!", VI), după cum trece prin sarcasmul unui intelectual eşuat în boema de cafenea care îi pune întrebări definitive, de tipul: „de ce singurii scriitori comunişti cu geniu şi-au tras câte un glonte, aici?" sau „Ce vei face când vei constata că

lumea nu se schimbă cu adevărurile matale şi îşi permite să-şi consolideze minciunile exact prin adevărurile cu care te lauzi?” (*Supravieţuiri*, V). Dacă o vreme refuză să citească raportul lui Hruşciov referitor la crimele lui Stalin, treptat începe să citească cărţi interzise „de la Koestler la *Craii*...”, îl descoperă pe Babel (moment evocat într-o schiţă din nou excelentă în *Supravieţuiri*, I), pe Anatol France, pe Mihail Sebastián sau pe C. Stere (cu *în preajma revoluţiei*) şi – în câteva pagini antologice din *Cap limpede – Eclesiastul*, model, în fapt, pentru discursul propriu, în care se împletesc vitalitatea şi vanitatea.

Din tot acest îndelung proces de câştigare a unei interiorităţi, tânărul se descoperă „ca un huligan proaspăt şi ferice, fără jenă de impostură” sau, în altă parte, „Îmi apărui impur, obscur ideologic, suspect ca o hemoragie pe faianţa unui pisoar” (*Supravieţuiri*, IV). *Supravieţuiri* constituie, aşadar, o mărturie de huligan care reeditează, în alt peisaj ideologic şi în altă vreme, confesiunea unui spirit tutelar pentru decantarea interioară, limpezirea prozatorului: cea a lui Mihail Sebastián din *Cum am devenit huligan*. La fel ca şi M. Sebastián în splendidul său eseu autobiografic (din care eroul *Supravieţuirilor* ştie pagini întregi pe dinafară), Radu Cosaşu vorbeşte despre o excludere dintr-o lume a ideilor ce păreau să lege pe vecie. Diferenţa substanţială este că – scrie Cosaşu – „eu nu vedeam nicio dramă în aceste proporţionări de destin” (*Supravieţuiri*, V). Luciditatea patetică a celui trădat şi exclus (aşa cum apare în *Cum am devenit huligan*) este înlocuită aici de o înţelegere mult nuanţată şi narativizată (scriitorul este, prin excelenţă, un povestitor) a vieţii impure. Sebastián lucrează cu idei înalte şi patetice, Cosaşu apelează la registrul emoţiilor variate, cu temperaturi oscilante şi cu trasee (suişuri şi coborâşuri) imprevizibile. Dacă Sebastián rămâne într-un spaţiu (acesta, scânteietor) al replicii de idei, Cosaşu coboară – ca un prozator mai talentat, de fapt, decât predecesorul – în spaţiile familiare şi joase ale lumii, acolo unde drama de

idei ia chipul unei melodrame (pe care autorul doreşte să o reinvestească cu veritabile puteri literare) sau, cu un cuvânt propriu, forma unei „dramame”: „«dramama», un substantiv care, după ce omagia cum se cuvine memoria bunicii dinspre tată, celebra «gramama», se întorcea spre chipul plâns, de departe, al maicii mele şi-l sintetiza concis în acest «dramama» care avea avantajul de a pune răceala şi umorul unui cuvânt între un fenomen exterior şi sentimentalitatea mea” (*Supravieţuiri*, V). Întâmplările esenţiale ale noului huligan se petrec foarte adesea în mici interioare, în mansarde şi în odăi de mătuşi, luând masa la restaurant şi bodegă, înfulecând cozonac „trandafir” sau degustând prăjituri complicate în saloane de cofetărie, în toalete publice sau în paturile femeilor iubite, în anticamera unei casierii sau într-un boschet etc. Acest ultim huligan nu se retrage, aşadar, în drama sa de exclus, ci, dimpotrivă, aleargă după viaţa impură, ridicolă şi înduioşătoare care îl fascinează neîncetat. Scriitor care „în faţa întrebărilor prea dramatice se trata cu derizoriu” (VI), Radu Cosaşu consideră că „nu există teme minore, în artă” (III) şi că „blestemul suprem e acela de a trăi comic şi tragic deodată, tot aici fiind şi salvarea” (V).

Proză autobiografică a universului mic, *Supravieţuiri* este un spaţiu de întâlnire a temelor mari, precum interioritatea, revoluţia, iubirea, scrisul, cititul, un loc privilegiat ocupând tema familiei, mama şi tatăl fiind figuri textuale obsesive, trecute din registrul sfidării în cel al elogiului. Întregul edificiu narativ este, în bună măsură, un topos de recuperare şi de reinvestire afectivă a părinţilor repudiaţi în adolescenţa şi tinereţea tumultuoase. Sunt de semnalat, în această privinţă, interesante similitudini care se stabilesc între naraţiunea lui Radu Cosaşu şi proza lui Marin Preda şi Radu Petrescu pentru că, la fel ca şi în cazul acestora, scrisul lui Cosaşu consemnează o reîntoarcere la tată, o desăvârşire a relaţiei rămase – în planul vieţii – incomplete. În totul, *Supravieţuiri* este o proză autobiografică excepţională, o proză a emoţiei care

trece neîncetat prin „milo-ironie” şi în care „cuvintele au o forţă de locomoţie care le leagă sau le aruncă unele spre altele, o putere autonomă de fecundare, ca toate animalele, ca toate iepele, ca toate femeile” (VI).

La răscruce de timpuri

Primele pagini despre Vica Delcă, Gabriela Adameşteanu le scrie în 1976 şi le reia, trei ani mai târziu, cu intenţia de a realiza o nuvelă „despre bătrâneţe, sărăcie şi moarte”; paginile respective vor sta, de fapt, la baza unei naraţiuni mult mai ample, de proporţii romaneşti, ce include, pe lângă povestea Vicăi Delcă, şi istoria unei „epoci retro”, mistificate în perioada comunistă. Redactarea („una dintre cele mai echilibrate epoci din viaţa mea”, mărturiseşte autoarea Dorei Pavel într-un interviu – „*Opţiunea mea pentru roman este totală* – publicat în „Apostrof”, nr. 9, 2000) durează trei ani, iar romanul apare la Editura Cartea Românească din Bucureşti în 1983.

Romanul (compus din XII capitole, fiecare în mai multe părţi) se impune, întâi de toate, printr-o construcţie generală foarte elaborată şi de mare îndrăzneală, a cărei cunoaştere înlesneşte buna descifrare a sensurilor romanului. Astfel, capitolele I-IV şi capitolul final (cu valoare de epilog) o au ca protagonistă pe Vica Delcă; capitolele V, X şi XI (continuând firul epic din I-IV şi încadrate temporal în limite aceleiaşi zile) surprind vizita Vicăi în casa Yvonnei Scarlat; capitolele VI-IX valorifică un alt interval temporal (1914 – 1916) din viaţa familiei Mironescu (familia Yvonnei), din care se detaşează (capitolele VII şi VIII) o zi din vara lui 1916 ce, la rândul ei, deschide o fantă spre un trecut şi mai îndepărtat (tinereţea profesorului Mironescu). Din dispunerea acestor planuri se realizează o structură în spirală (un fel de tunel al timpului), unde fiecare buclă narativă o pregăteşte pe următoarea: înainte ca Yvonne să intre în scenă, să fie, propriu-zis, actant, ea avea o solidă prezenţă epică alimentată de monologurile Vicăi, după cum profesorul

Mironescu, Sophie, Margot, Titi Ialomiţeanu (protagoniştii capitolelor VI-IX) primiseră deja statut de personaje prin evocările consistente ale Yvonnei sau ale Vicăi. Majoritatea personajelor beneficiază, aşadar, de două registre din care îşi trag sevele: din poveştile celorlalţi şi din propria lor poveste, istorisită sub nume propriu. Există, însă, şi o serie de personaje (puţine) ce nu se arată niciodată în prim plan, neavând voce narativă proprie şi care sunt, totuşi, extrem de pregnante (Niki, Ana, bărbatul Vicăi etc.). Datorită mersului în spirală (ce diminuează impresia de ruptură a planurilor temporale) şi datorită strategiei de anticipare (ce, dând naraţiunii un ritm foarte alert, îi asigură fluiditatea) este greu de observat (aici fiind marea îndrăzneală a construcţiei) că, de fapt, capitolele VI-IX se constituie într-un roman (cvasi) independent (chiar dacă provocat şi înrudit cu cel care îl înglobează), realizat din perspectiva propriilor lui naratori-protagonişti (perspectiva este ea însăşi, în întreg romanul, fluctuantă şi alertă), iar nu din perspectiva Yvonnei, cum greşit s-a crezut uneori. Ambele naraţiuni (în egală măsură, romane de familie) reconstituie, cu o pregnanţă rar întâlnită, prin cele două zile puse sub lupă, epoci istorice diferite. Din mentalitatea şi problematica existenţială specifică fiecăreia se degajează anumite teme literare. Cu alte cuvinte, prozatoarea se fereşte să atribuie trecutului obsesiile contemporaneităţii şi are orgoliul (motivat prin realizare) de a-i restitui profilul autentic. Astfel, romanul familiei de la 1916, chiar dacă este construit cu procedee şi tehnici extrem de moderne (cele ale întregii cărţi), se revendică, mai mult decât din proza românească interbelică (ce nu-i este, după cum voi arăta, nicidecum străină), mai degrabă din marele roman francez al secolului al XIX-lea. Filiaţiile (probabil programatic asumate de către autoarea ce pare că doreşte să facă un roman din epocă) se stabilesc la nivel de cronotop (salonul), la nivel de personaj (parvenitul abil – Titi Ialomiţeanu; femeia adulterină – Sophie Mironescu;

adolescenta castă, frecventată, la modul imaginar, de tentaţiile pasiunii – Margot), prin anumite motive (Sophie şi Margot sunt orfane, Titi provine dintr-o veche familie scăpătată etc.). Personajul central, profesorul Mironescu, este cel care trage istoria peste pragul dintre veacuri. Om al datoriei (misiei) faţă de neam („Nimic nu trebuie să ne împiedice să ne facem datoria”), profesorul este pe deplin contemporanul epocii sale europene: este preocupat să instaleze la Universitate un laborator de fonetică, se interesează de Bergson şi, în general, sub figura sa oarecum glacială se ascunde un hipersenzitiv. În planul vieţii colective, asumarea unor datorii şi responsabilităţi de rezonanţă naţională nu impietează asupra „felului exagerat de sever de a judeca oamenii... ţara”. Aceste examene lucide conţin fraze memorabile: „... Aşa că, din atâta pragmatism şi din atâta ironie, nu-ţi pare, dragul meu, că se nasc mult mai greu iluziile naţionale? Sau, dacă totuşi ajung să se nască, nu-i de aşteptat să le pierdem destul de uşor, la cea dintâi încercare grea a istoriei? Abia să se fi limpezit cerul şi, la primul nor, soarele să dispară iar. O frumoasă dimineaţă compromisă... pierdută...”. La fel ca modelul literar din care provine (şi în conformitate, de altfel, cu civilizaţia salonului), naraţiunea valorifică teme „înalte” (războiul şi iubirea), deşi e constrânsă în a le consemna impurităţile. Profesorul Mironescu este cel care nu numai că trăieşte această degradare a solemnităţii laolaltă cu ceilalţi, dar o şi reţine în jurnalul său, încercând, pe alocuri, să-i găsească resorturile. El vorbeşte de „impuritatea afecţiunii, repede împletită cu ostilitate, plictiseală, dorinţa de evadare” şi tot el notează atrocităţile războiului, ce vin să suprime un cod al onoarei.

În cea de a doua naraţiune, temele înalte ale vieţii şi, implicit, ale literaturii, lipsesc, lor luându-le locul tema vieţii cotidiene. În salonul Yvonnei (toposul e păstrat într-o replică nelipsită de o dimensiune ironică) nu mai ajunge nicio solemnitate, fie ea şi degradată, iar schimbul de cuvinte a devenit, pentru bune momente – ceea ce

profesorul Mironescu, descoperind cu decenii în urmă, se temea să mărturisească – „o dificilă transfuzie”. În condiţiile în care cele două femei vorbesc necontenit („mai schimbăm şi noi două o vorbă”), ele nu rostesc cu voce tare gândurile de profunzime şi observaţiile necruţătoare pe care le fac. Fie că se pândesc veninos, fie că se lasă – pentru scurte momente – pradă duioşiei, discursurile lor sunt făcute să mascheze altceva (mai întotdeauna reversul) decât ceea ce spun. Naraţiunea, în schimb, transcrie acest „altceva”, creând un spectacol al limbajului de o savoare rar întâlnită. Există, însă, un subiect de taifas pentru care cele două femei nu mai întrebuinţează strategii de camuflaj şi comunică în mod autentic: grijile acaparante, greu rezolvabile, ale traiului de zi cu zi. Când se îndepărtează de ziua lor cenuşie, ajung, inevitabil, la depănarea amintirilor din trecut. Venită din mahala, orfană crescându-şi fraţii mai mici, croitoreasă la casa de mode a lui Margot, iar mai târziu (punctul de vârf al biografiei sale) patroană de mică prăvălie, Vica a fost – o viaţă întreagă – o apropiată a casei, al cărei rol a oscilat între croitoreasă, menajeră şi confidentă. Yvonne, o intelectuală rezervată, extrem de vulnerabilă sub masca unui calm îngheţat (asemenea tatălui ei, profesorul Mironescu, pe care l-a pierdut în copilărie şi de care se simte, încă, extrem de legată: „Ce mult a putut să-l iubească dacă şi-acum, după cinzeci de ani de când a murit, încă mai speră, nedesluşit şi absurd, că el ar putea să se întoarcă”), o păstrează pe Vica – oarecum împotriva propriilor sale principii ce îi cer interiorizarea emoţiilor şi a problemelor – în rol. Or, Vica, pe lângă lecţiile de viaţă pe care le dă mult prea complicatei sale interlocutoare (în special în materie de cuplu: „Bărbaţii e ca copiii: ei nu ştie numa de frică…”), îşi aminteşte cu plăcere (intrarea în marile case de odinioară e, pentru ea, un blazon), dar şi cu ironie (la nevoie, dusă până la sarcasm) de trecutul familiei. Foarte vii în evocările făcute cu voce tare sau numai în gând de cele două femei, istoriile de familie (Mironescu, apoi

Ioaniu, cel de-al doilea soţ al lui Sophie, dar şi cea a modestei familii a Vicăi) îşi fac astfel cunoscute traumele, rupturile de destin, pe care vivacitatea discursurilor, departe de a le atenua, le amplifică. Iată cum apar unele dintre ele în înţelegerea pragmatică, robustă, a Vicăi: „Ai zice c-a fost norocos Ioaniu, că n-a avut de ce să-l ia la ochi comuniştii, că ei l-a chemat, ei l-a scos din rezervă, şi pentru ei s-a dus până-n Tatra. Şi uite că nu! Uite că nu i-a fost de niciun folos! Că tot la zdup a murit! în cincizeci, în cincizeci şi doi, el ştie când o fi murit, că baba tăcea ca mormântu'. Da' degeaba tăcea ea, mâlc, că de ştiut se ştie toate. (…) Dacă şi Brătianu acolo-a murit, că l-a vârât într-o pivniţă, şi l-a ros de viu şobolanii! Unii se rugase, cică, de el, să fugă, de Brătianu ăsta, sau de altu', care-o fi fost, nepo-su, fra-su, unu din Brătieni. Da' ăsta cic-ar fi zis: un Brătianu niciodată nu fuge! şi n-a fugit, a rămas. Şi a văzut el pe dracu'. Şi Maniu a murit, şi alţii, câţi şi câţi… Că din sute şi sute câţi era, vo doi dac-a scăpat". Dincolo de discursurile Vicăi sau de cele în registru patetic ale Yvonnei, istoria familiei încetează. Tudor, fiul Yvonnei şi Riri, fiica lui Margot, sunt în exil. Vica însăşi nu are copii şi se bucură că nu a dat fii unei lumi în care nimeni nu-ţi poartă de grijă („trebe să-ţi ai singur de grijă!", avertizează ea continuu). Există un singur loc în care această lume fără urmaşi poate fi adăpostită şi salvată pentru memoria colectivă (pentru că, după reflecţiile profesorului Mironescu, un suflet colectiv se naşte dintr-un „fastidios inventar uman"): spaţiul romanesc, care, într-adevăr, îi oferă găzduire într-un mod exemplar".

Această exemplaritate (ce rezidă în calitatea artistică excepţională) este realizată la mai multe paliere. Compoziţional, avem de-a face cu un roman polifonic (construit prin întrebuinţarea mai multor voci), probabil fără egal în proza română postbelică, unde diferenţierea discursivă a personajelor a înregistrat mereu neajunsuri (foarte adesea, personajele vorbesc un limbaj unic). La capacitatea rară de a auzi şi de a reproduce limbaje

(comparabilă, cred, doar cu cea a lui Paul Goma) se adaugă disciplina severă a procedeelor. De altfel, de remarcat îmi pare faptul că plurilingvismul romanesc nu are doar o valoare referenţială (de a crea, aşadar, efectul de realitate şi sentimentul vieţii), ci şi – lucrate subtil, fără ostentaţie – o valoare autoreferenţială şi o alta intertextuală. Mai toate personajele, de la universitarul Mironescu la puţin instruită Vica, fac reflecţii asupra vorbirii şi discursului. Profesorul este, de altfel, lingvist, doreşte să instaleze un laborator de fonetică, lucrează la un atlas dialectal şi studiază de douăzeci de ani „prejudecata actului de vorbire": „Cât de puţin din ceea ce există în noi reuşim să transmitem prin vorbe, şi cât de puţin din acest puţin este primit! Totuşi vorbim (iată!) cu încredere mai departe, încredinţaţi că soarele raţiunii ne luminează sufletele... Astfel ce ar deveni viaţa noastră dacă am vedea schimbul de cuvinte – aşa cum şi e! – ca o dificilă transfuzie? Doar în clipele de mare eşec ne încearcă o asemenea bănuială, pe care la prima ocazie avem din nou să o uităm... Doar după ce vom lăsa să se scurgă inutil toată sinceritatea bietului nostru suflet, iar celălalt, ca un nedreptăţit al lui Dumnezeu, nu se va arăta în stare să primească niciun cuvânt, niciun strop de sânge, vom întrezări, resemnaţi, ocultele legi care ne predestinează omeneasca apropiere sau depărtare...". Tot profesorul recunoaşte o diferenţă între „codul monden" al conversaţiei de salon (datorită căruia aceasta rămâne „spumoasă, agreabilă şi superficială") şi „dantelăria" care bine împletită face ca prin aceeaşi conversaţie „să-i poată pipăi celuilalt mişcările sufleteşti". Într-un plan mai general, profesorul este îngrijorat de „spiritul de cafenea" care a invadat societatea „încât şi noroadele ce se ridică n-au altă dorinţă decât un lux grosolan şi să ajungă la curent cu cele mai noi cancanuri". Titi Ialomiţeanu (despre care se sugerează că ar fi un informator) ştie şi el că „în permanenţă se vorbeşte despre noi", în vreme ce Vica are orgoliul de a fi deprins arta vorbirii („ştie ea ce trebuie să

zici şi ce nu în lume”), pentru ca ultimele ei replici (date nepotului Gelu într-un spital care pentru ea ţine loc şi de azil) să fie întretăiate obsesiv de expresia „să vorbim ce trebuie”, de nevoia, aşadar, revenirii la o vorbire cu miez. În interiorul discursurilor literare, marea forţa a *Dimineţii pierdute* (inclusiv forţa prospectivă) stă în joncţiunea pe care reuşeşte să o realizeze între două orientări majore ale prozei citadine: orientarea de factură caragialiană, valorificând limbajul (ceea ce înseamnă, într-un sens mai larg, o tipologie a) mahalalei cu orientarea citadinismului reflexiv şi senzitiv practicat de Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu.

Un alt aspect al exemplarităţii artistice îl constituie subtilitatea autoarei de a capta şi conserva în detalii (de o semnificaţie aparent restrânsă) sensuri şi teme majore. Un asemenea detaliu îl constituie ceasul, o prezenţă constantă în salonul de ieri şi de azi, la care personajele se uită, îl studiază sau cu ajutorul căruia îşi ritmează conversaţia, intrările şi ieşirile din scenă. În casa Yvonnei se găsesc, în ziua întâlnirii dintre cele două femei, trei ceasuri. Două, de altfel, sunt vechi, de pe vremea părinţilor: în hall se găseşte o pendulă, cu „un cadran rotund, mare şi alb, pe care literele romane se disting de departe”, ce are „sunetele rotunde, care se urmează unul pe altul, insuportabil de egal, de negrăbit”, iar pe bufetul din salon există un ceas cu cadran de email albastru, cu cifrele şi acele aurii, „înconjurat de dantelăria aurie, un păstor şi o păstoriţă – ea, cu o rochie roz, rotundă ca un balon umflat, şi cu o perucă blondă, el cu ciorapi albi, colaţi pe picior – se privesc elegant, ceremonios şi stângaci”. Acest ceas – bijuterie („bun numa aşa, de frumuseţe”, comentează Vica), „ceasul copilăriei mele”, după cum precizează Yvonne, are opriri neaşteptate, rău prevestitoare („se tot oprise înainte să se prăpădească Muţi” şi se opreşte, de fapt, în ziua morţii lui Niki, ceea ce cititorii află mult mai târziu) care îi dau Yvonnei stări de anxietate (din care încearcă să iasă meşterindu-l), iar Vicăi o nervozitate ce se

exprimă printr-o înjurătură-blestem: „*Dar mai lasă-l morţii de ceas, madam Ivona*! Ce-ţi baţi capu' cu el atâta! Vine el, domnu' Niki, şi vede ce-are… Sau ceasornicaru…" (s.m., S.C.). În sfârşit, cel de-al treilea ceas pe care Yvonne îl aduce în salon este „un deşteptător rusesc, al cărui ticăit alarmat umple deodată camera". Cele trei ceasuri semnifică trei tipuri de temporalitate din împletirea cărora se realizează urzeala tare a romanului: timpul exterior, străin, implacabil („auzi cum *se prăvălesc* în spatele tău bătăile pendulei…", s.m.), aşadar *un timp* (şi o temă) *al destinului*; timpul interior, subiectiv, cu bătăi sensibile şi imprevizibile, adică *timpul* (şi tema) *memoriei* şi, desigur, *timpul accelerat*, rău şuierător şi, totodată, tema majoră, *al istoriei*. La aceasta se adaugă, pe lângă volutele şi modulaţiile în care sunt lucrate cele trei, o temporalitate biologică, a trupului, care se măsoară în ritmurile sângelui şi ale respiraţiei. Nu o dată, bătăile ceasului (ale timpului exterior) măsoară, prin comparaţie, şi dezordinea ritmurilor corporale: „Acum, acum, ai să-i auzi paşii prin curte, pe scară, în hall, în faţa uşii, nimic, decât tic-tac-ul pendulei din hall, ca o răsuflare străină, egală, ca o prezenţă străină, mereu alături, mereu nevăzută, care te urmăreşte, e atât de uşor să se ascundă printre mobilele vechi, în penumbra prăfuită a casei, ca să te urmărească, şi inima, care va plesni sub strânsoarea neagră şi firele care se trag ritmic, care se strâng, curentându-te de nelinişte până în vârful unghiilor, până în adâncul moale şi întunecat al creierului, uită. Uită, uită, nu te gândi, nu te gândi, uită, tic-tac-ul egal al pendulei în hall. În mijlocul ghemului, o răsuflare disperată sub gheara neagră, un gâfâit disperat, şi bocănitul sângelui, mereu şi mereu".

Ferindu-se de clişeele epocii, de capcana prozei de atmosferă (întinsă mai întotdeauna când se află în cauză trecutul), utilizând simbolurile cu mare rafinament, reuşind – mai presus de toate – să însufleţească, cu o forţă unică, în aceste fragile făpturi de cuvinte un întreg secol de istorie românească, *Dimineaţă pierdută* este, în opinia

mea, o capodoperă, iar Gabriela Adameşteanu, unul dintre cei mai mari prozatori români din literatura română postbelică.

Ce se poate face dintr-un om

Romanul lui Bujor Nedelcovici, *Al doilea mesager*, are o biografie specială (reconstituită în *Cum am scris „Al doilea mesager”*, evocare publicată în volumul *Aici şi acum*, Bucureşti, Cartea Românească, 1996), care a modificat substanţial existenţa însăşi a autorului. Romanul a fost redactat în trei variante, între 1980 – 1982, fiind scris cu intenţia de a constitui „o carte în deplină libertate”, neştirbită de nicio cenzură. După ce e citit de Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Mircea Iorgulescu şi Norman Manea, manuscrisul este prezentat la Editura Cartea Românească, unde este respins de directorul G. Bălăiţă, iar mai târziu – cu acelaşi rezultat – la Editura Albatros. În 1984, manuscrisul iese, clandestin, din ţară şi ajunge la Paris; aici, Paul Goma îl propune Editurii Albin Michel, care îl publică în 1985, în traducerea lui Alain Paruit. În 1986, volumul obţine Premiul Libertăţii, acordat de Pen-Club Français. Aflat în ţară, autorul suportă repercusiunile: este destituit din funcţia de secretar al secţiei de proză din cadrul Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti şi din cea de redactor-şef al revistei „Almanahul literar”, i se refuză publicarea altor volume, este urmărit şi supravegheat. La începutul anului 1987, B. Nedelcovici pleacă din ţară şi se stabileşte la Paris. În 1991, romanul apare la Editura Eminescu, Bucureşti.

Datorită faptului că naraţiunea construieşte imaginea unui univers de tip totalitar, proiectat în viitor (acţiunea începe în 1988), romanul se înscrie în categoria utopiilor negative sau a contra-utopiilor. Martor şi protagonist în acest univers este Danyel Raynal, scriitor şi profesor, care, după unsprezece ani de peregrinări, se reîntoarce în patria sa, Belle-Île, sau Insula Victoriei, având convingerea că şi-a exorcizat „micul gardian” lăuntric şi a devenit, pentru totdeauna, un om liber. Prima parte a romanului (*Jean*

Elby) consemnează experienţa prin care Danyel Raynal îşi pierde nu numai libertatea, ci – mult mai mult – profilul de om. La capătul acestui prim traseu, el descoperă că: „Dintr-un om se poate face un cal, un cartof, o zgardă sau… orice vrei. (…) Poate fi învins, modificat, dezagregat… cum doreşti şi când doreşti”. Între cele două momente se derulează confruntarea cu sistemul care se dovedeşte un malaxor din care „nu mai iese nimeni întreg”. Dacă, în general, contra-utopia creează un univers necruţător prin excesul de ordine şi rigoare, Nedelcovici imaginează un sistem mai complex şi mai nuanţat (asemănător realităţii din regimurile totalitare) care cultivă – până la un punct – tocmai ruptura şi mişcarea ilogică, dând naştere, astfel, aberaţiei şi dezorientării. Din acest motiv, Raynal nu are şansa de a fi un combatant într-o luptă deschisă, ci doar victima hărţuită a unui cinic şi invizibil adversar care, pe măsură ce îi inoculează spaimele, îi întreţine speranţa. E nevoie ca Raynal să-i viziteze de zeci de ori pe Matrac, decanul facultăţii, şi pe Papillon, directorul editurii, pentru a înţelege că promisiunile foarte entuziaste care i-au fost făcute la sosirea în ţară (ocuparea unei catedre universitare şi publicarea unui mai vechi volum de eseuri), precum şi primirea aproape triumfală n-au fost decât strategiile învăluitoare dintr-un subtil scenariu de eroziune. Inclusiv momentul de revoltă publică (un discurs incendiar împotriva puterii, rostit de la tribuna Congresului) se dovedeşte a fi fost programat şi supravegheat de sistem, pentru ca ereticul, neavând aderenţă, să poată fi absorbit mai uşor. Îi este îngăduit accesul la Guvernator, care îl primeşte cu bunăvoinţă, i se destăinuie şi îl avertizează cu cinism că, dacă nu acceptă colaborarea, va fi înfrânt. La fel de perfide sunt metodele prin care este distorsionată viaţa privată a lui Raynal: i se aduc chiriaşi în casă, îi este blocat contul la bancă şi, lipsit astfel de orice mijloace de subzistenţă, fără drept la un loc de muncă, scriitorul este condamnat la un destin de cerşetor care iese noaptea şi se

aprovizionează din tomberoane. Într-o asemenea expediţie nocturnă, este bătut de Brigăzile de ordine. Ajuns la capătul puterilor, înstrăinat de experienţa, altă dată fundamentală, a scrisului („scrisul nu mă mai salvează”), lipsit de orice reper existenţial (prietenii de odinioară sunt fie oameni loiali puterii, membri marcanţi ai Ligii, fie – precum Micheline Rolebon, fosta iubită, sau Jean Elby – ei înşişi nişte excluşi), Raynal se recunoaşte învins şi cere să fie internat la Institutul de îndrumare, de educaţie şi învăţământ, un aşezământ monstruos unde se practică spălarea creierului prin Ideoterapie. Prima parte a romanului se încheie cu această imagine a capitulării, ce mai lasă loc, însă, unei firave şi orgolioase speranţe: că spiritul are puterea să reziste unei agresiuni ce vine pe aceeaşi cale a minţii.

Cartea a doua, *Noul mancurt*, plasează acţiunea opt ani mai târziu, moment în care Danyel Raynal este consilierul personal al Guvernatorului, scriitor al discursurilor sale. În raport simetric cu prima parte a romanului, Raynal străbate un traseu cu semn schimbat, în urma căruia, de sub carapacea produsă prin Ideoterapie, iese la iveală figura omului de altă dată. Acest lucru e posibil pentru că, datorită înaltei poziţii în ierarhia politică, Raynal are acces la o relicvă a propriului trecut: carnetul de însemnări ţinut în institut. Paginile de jurnal reproduse vor explica pentru protagonist, dar deopotrivă şi pentru cititor, cum se realizează depersonalizarea. Terapia practicată în institut pare să aibă ca model extraliterar experimentul reeducării din închisorile politice comuniste: autodemascarea. Adus la exasperare (fără folosirea violenţei fizice, ci doar printr-o permanentă agresiune psihică ce nu lasă neatinsă nicio zonă a intimităţii), „pacientul” se leapădă – confesându-se în public – de sine însuşi: „Vorbesc şi ştiu că vorbesc despre mine, adică despre cel de-al doilea din mine (…) … fac totul ca şi cum aşa trebuie să se întâmple… cu o voluptate perversă de a mă elibera sufleteşte şi fizic de o tensiune interioară

vecină cu senzualitatea, de a scăpa de mine, de a scoate, de a fugi, de a ieşi, de a mă goli de toate amintirile, cuvintele, refulările, îndoielile, ezitările (…) … de a rămâne în sfârşit spălat şi în special singur, fără nicio voce sau imagine”. În acest vid lăuntric vor găsi loc, mai apoi, fără oprelişti, frazele ideologiei dominante. „Ridic un elogiu omului colectiv şi destinului social!”, va rosti, la capătul experimentului, omul nou Danyel Raynal, câtă vreme Jean Elby, prietenul său, singurul rezistent adevărat din insulă, va continua să creadă „în individ, relativism, opţiune, îndoială”. Ultimele notiţe din jurnal consemnează, de altfel, pe un ton neutru, moartea suspectă a acestuia. Recitind carnetul de odinioară, Raynal revine în sine însuşi, îşi recucereşte parte din identitatea extirpată. Trecut, însă, prin experienţa călăului, el nu se mai poate întoarce, nicidecum, la fermitatea unor certitudini existenţiale, şi nici la vigoarea revoltei. El poate, cel mult, să-l ajute pe tânărul Grégoire, un nou răzvrătit, să părăsească insula, dar pentru propria izbăvire nu mai are resurse. Epilogul îl arată într-o ultimă ipostază, de înfrânt, pregătit să reintre în Institut. Ultimele cuvinte le schimbă cu Marcel, prietenul arheolog revenit în ţară, al doilea mesager capabil să disloce timpul îngheţat, pentru a face loc memoriei să răzbată.

Chiar dacă aparţine unui gen puţin frecventat în proza românească, *Al doilea mesager* se integrează bine, prin teme şi problematică, romanului contemporan. Obsesia majoră este aici adevărul, pe care scriitorul e dator să-l înregistreze şi să-l rostească indiferent de riscuri. B. Nedelcovici aşază, însă, misionara imagine de sine a scriitorului într-o confruntare, deloc comodă, cu imaginea pe care o are despre rolul său puterea. Acolo unde D. Raynal vede în actul de a scrie o experienţă totală, dusă până la „jupuirea de sine”, Guvernatorul îi acceptă, cu condescendenţă, un rol de bufon inteligent („ştii multe poveşti… Ne-am distrat de minune”), iar profesorul ce conduce experimentul la Institut creditează actul de

creaţie cu valoarea unei „expectoraţii afective şi spirituale”, o pregătire preliminară pentru spălarea creierului. O altă temă majoră (din nou: într-o tratare radicală) este agresiunea împotriva memoriei. În această privinţă, scriitorul utilizează cu valoare centrală în romanul său o legendă care a fost, în literatura Estului, exemplar valorificată de C. Aitmatov în *o zi mai lungă decât veacul*: legenda mancurtului. După propria-i mărturie, scriitorul român a cules legenda pe cont propriu, o variantă, de altfel, diferită de cea a scriitorului circhiz. Mancurtul este războinicul ce, devenit prizonier, este deposedat de memorie şi devine sclavul perfect al fostului său duşman. Dacă la Aitmatov mancurtul îşi ucide propria mamă, la Nedelcovici el este omorât – „din prea multă iubire” – de fiul său. Spunându-i legenda copilului Grégoire, înainte de a deveni un mancurt, Raynal îşi asigură salvarea, chiar dacă e o salvare tragică, prin moarte, lăsând o minimă şansă de renaştere a memoriei, pentru că „Există o memorie dincolo de memorie, care nu poate fi distrusă…”. Întrucât personajele fac parte, majoritatea, din categoria intelectualilor, *Al doilea mesager* poate fi citit, sub un anumit aspect al său, şi ca un roman de idei. Replicile personajelor despre atentatul împotriva individului, despre lipsa de sens a existenţei sau despre regimul care nu este altceva decât o imensă ficţiune, se constituie, pe alocuri, în mici şi alerte eseuri (de bună calitate), care au meritul de a nu impieta asupra bunului mers al naraţiunii.

Dacă celebritatea romanului s-a întemeiat, în mare măsură, pe valoarea protestatară şi pe virtuţile disidenţei sale în raport cu regimul comunist, *Al doilea mesager* merită reţinut între creaţiile importante ale prozei contemporane datorită valorii sale literare, ce îşi află principalele argumente în rafinamentul construcţiei literare, în ştiinţa de a lucra în mai multe registre (de la duioşie la grotesc), în pregnanţa şi individualitatea personajelor sau în modalitatea de a asigura naraţiunii un

fundament simbolic, întreţesut cu subtilitate şi fără ostentaţie. La fel ca şi personajul său, preocupat să scrie adevărata sa carte, Bujor Nedelcovici a dat în *Al doilea mesager* cea mai valoroasă carte a operei sale de până astăzi.

„Sărăcia de idei şi avuţia de patimi”.

Pentru că foloseşte ca material epic o perioadă din viaţa reală a lui Ion Ghica (de la 1858 la 1866, adică de la reîntoarcerea din exil până la abdicarea lui Cuza), aşadar o perioadă istorică (plină de semnificaţii atât pentru biografia prinţului, cât şi pentru cea a ţării), se poate spune cu îndreptăţire că trilogia Danei Dumitriu, *Prinţul Ghica* (Bucureşti, Cartea Românească, 1982, 1984, 1986) este, la nivelul cel mai cuprinzător, un roman istoric. Spre deosebire, însă, de orientarea majoritară a prozei istorice româneşti, Dana Dumitriu nu valorifică perioada aleasă atât sub aspectul de vârstă eroică (deşi nu-i rămâne străină intenţia de a surprinde procesul de eroizare, de intrare în legendă, mai ales în cazul domnitorului Al. I. Cuza), cât – pierzând în grandoare, dar câştigând în consistenţă epică – sub cel de epocă democratică, de tranziţie şi de întemeiere constituţională (de unde extraordinara, frapanta actualitate a cărţii). Rămânând, în sensul deplin al termenului, o frescă istorică şi încă una de mare forţă (care prinde, în aceeaşi secvenţă temporală, destinele personalităţilor de anvergură ale momentului: Cuza, Kogălniceanu, C.A. Rosetti, C. Negri, clanurile boiereşti Ghica, Golescu, Brătianu, figurile scriitorilor Alecsandri, Bolintineanu, Alexandrescu etc.), prin interesul arătat construcţiei instituţionale şi de mentalitate, jocurilor de putere şi felului în care acestea modelează biografiile umane, *Prinţul Ghica* este, deopotrivă, roman politic şi roman psihologic.

Sub raportul *naraţiunii psihologice* (pe care Dana Dumitriu a practicat-o, cu foarte bune rezultate, în volumele anterioare: *Migraţii*, 1971, *Masa zarafului*, 1972, *Duminica mironosiţelor*, 1977, *întoarcerea lui Pascal*,

1979, *Sărbătorile răbdării*, 1980, dedicându-i, totodată, o remarcabilă cercetare, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, 1976), *Prinţul Ghica* dovedeşte înzestrarea de excepţie a autoarei. Construind zeci de personaje, unele sub presiunea documentului, altele imaginare (sau, cu una din frazele din fin estompata poetică implicită a romanului: „cu figuri de pe aici şi de dincolo, un şir de portrete «semnificative», ciugulind din realitatea trăită câte ceva, din cea livrescă altceva, din amintiri şi din închipuire"), autoarea reuşeşte performanţa, rar întâlnită în proza de la noi, de a le păstra varietatea şi consistenţa. Atât în realizarea fiecărui personaj în parte, cât şi în relaţionarea dintre ele, autoarea nu foloseşte contrastele puternice şi cu atât mai puţin principiul antitezei; mai verosimil şi, totodată, mai dens din punct de vedere psihologic, Dana Dumitriu preferă o tehnică a acumulărilor lente şi portretistica prin nuanţe („mici reacţii de o clipă care, de fapt, ne formează"), lucrate filigranat, ceea ce creează efectul că feţele personajelor (fie oricât de diferite între ele) au un punct de bună îmbinare, că ele nu generează rupturi, ci complementaritate, într-un „amestec de prufunzime şi flecăreală". În consecinţă, nu vor apărea nici severe raportări conflictuale la lume, ci doar forme mai uşoare, suportabile (oboseala de viaţă, „lehamitea aristocratică", sentimentul de înstrăinare) ale unui rău de existenţă îmblânzit adesea în melancolie, a cărui expresie reprezentativă poate fi considerată *starea de exilat* (într-un sens, desigur, nu doar politic, ci şi existenţial). De altfel, pe lângă personajele ce au trăit în exil, continuând să o considere experienţa de viaţă hotărâtoare, în tiparul căruia încă se află (Ghica însuşi se recomandă ca fiind „de profesiune exilat"), există în roman un foarte interesant personaj – polonezul Gradowicz, dragomanul consulatului francez – a cărui funcţie suplimentară, simbolică, este aceea de a sublinia tocmai condiţia de exilat (într-un sens arhetipal) a fiinţei umane: „Şi Valahia îl înghiţise, era în burta chitului şi chitul îl devora încet, cu tandreţe, şi lui îi

făcea plăcere această asimilare sigură, binevoitoare – da, trebuia să recunoască, Valahia nu-l obligase, poate pe niciun exilat ţara găzduitoare nu-l obligă, dar o anume tandreţe reciprocă se născuse, ca între o mamă şi un copil răsăcit de părinţi – o mamă bună, blândă, primitoare, dar cu conştiinţa că face un bine, un gest de adopţiune, nu o oficială tutelă – şi un copil tânjitor după alte meleaguri, dar de fapt înrobit acestei călduri sentimentale până devine viciu". Rareori (atunci când îşi pun problema singurătăţii ori a fragilităţii), personajele părăsesc etica reţinerilor, sub imperativul căreia se află îndeobşte, pentru a da curs emoţiilor înalte, patetice, precum se întâmplă – spre exemplu – în rugăciunea Saşei, soţia lui Ghica, unul dintre personajele importante ale cărţii (protagonista unor scene impecabil lucrate: întâlnirea cu veveriţa, alegerea pălăriilor etc.): „Doamne, (…) ţine-mi în poala ta casa şi copiii! Iartă vanităţile noastre, iartă nesăbuinţele noastre! Nu ne alunga! Mă rog şi pentru cei care s-ar putea să fie surghiuniţi şi pentru cei învingători, să-i aperi, să-i ocroteşti, să le dai lumină. (…) Ţine-mă, Doamne, să pot vedea toate astea mereu, pendula, covorul, tablourile: să pot mirosi şi auzi liniştea asta, chiar plină de teamă cum este, să pot înfrunta frica şi să nu uit. Poate este important cu ce amintiri venim dincolo, la tine! Poate contează!"

În ce priveşte *romanul politic* (ce, dată fiind importanţa acordată dialogului, dezbaterii, simpozionului, poate fi considerat, în acelaşi timp, ca o veritabilă proză de idei), sunt puse în pagină câteva dintre temele pe care proza momentului (care deseori s-a recomandat drept proză politică) le-a frecventat cu asiduitate: tema puterii, tema istoriei, tema revoluţiei (aici, revoluţia paşoptistă). Întrebuinţate într-o naraţiune istorică, strâns împletite (dacă nu chiar determinate de) cu tema patriotismului (poate nu fără o intenţie polemică la adresa contemporanilor, pentru care cel mai adesea Istoria era o lege obiectivă, iar Puterea o forţă teribilă, acţionând ca un mecanism orb), eliberate de clişeele cu care le încărcase în

special proza obsedantului deceniu, aceste teme capătă în *Prinţul Ghica* strălucire. Fatal legat de ţara sa, de „divinul lichid amniotic al Patriei”, purtând „ca pe o cicatrice disperarea ţării sale”, Ghica este „un om care credea că are de construit o ţară”. Împotrivindu-se retoricii patriotarde, acelui „monopol al patriotismului” care „dă spirit nerozilor şi şanse dizgraţiaţilor”, prinţul propune *dragostea cu discernământ* pentru că „discernământul sau spiritul critic dă conţinut acestei iubiri iraţionale uneori. Viaţa mea mi-o dedic cultivării acestor două lucruri în solul naţional: discernământul şi eficacitatea. În ceea ce priveşte pasiunile, stăm destul de bine, oricum”. Luptând mereu, uneori ironic, alteori deznădăjduit, cu „sărăcia de idei şi avuţia de patimi care ne-au sfâşiat”, fiind în imposibilitatea de a impune propriile idei în materie de iubire de ţară, Ghica dă câteva replici foarte exacte şi în felul lor necruţătoare atât în ceea ce priveşte deturnarea şi relele identificări ale patriotismului („Brătianu, ca şi Rosetti, socotesc Patria un bun exclusiv liberal şi deci numai ei au dreptul s-o salveze” sau, ajutat de Bolintineanu, „naţia este proprietatea guvernului”), cât şi cu referire la specificul naţional („fatalism extrem de vital”, „scepticismul voios, deznădăjduit şi sănătos în acelaşi timp al acestui popor”; „Am fost întotdeauna sceptici cu stăpânirea şi, totuşi, ne-a tulburat apariţia ei publică”; românul „ştie atât de bine să critice şi atât de repede să ovaţioneze” etc.). Tocmai din aceste motive, la care se adaugă lipsa exerciţiului democratic, graba şi lipsa de înţelegere a ţărilor occidentale („Este – explică Ghica unui francez – un exerciţiu care presupune îndelungi suferinţe şi sacrificii şi, peste toate, vreme. (…) Nu puteţi nega, domnule Le Cler, că ţări civilizate ca Franţa, Anglia au avut nevoie de decenii şi chiar de secole pentru asta. Noi suntem cam grăbiţi, iar dumneavoastră, occidentalii, chiar ne bateţi din picior!”), ţara nu trăieşte, de fapt, un scenariu tragic („noi nu avem tragedii, avem probleme… probleme nerezolvate şi un fatalism rezistent până la

prostie”), ci mai degrabă o descurajantă comedie („La naiba, chiar nu putem scăpa niciodată de comedie?”, se întreabă exasperat Bălăceanu). Or, aceasta înseamnă că modelul istoriei naţionale nu se regăseşte în opera lui Shakespeare („Shakespeare este o povară…”), incontestabil autorul cel mai citit (din care prinţul uneori, amuzându-se, declamă) şi mai vizionat de către protagoniştii romanului, ci textul acestui „englez afurisit” funcţionează ca oglindă ironică pentru un spectacol naţional oscilând între *operetă*, *vodevil*, *farsă* ori *carnaval*, cu rare, repede trecătoare episoade dramatice.

De altfel, romanul întreg este mult îndatorat pasiunii pe care autoarea a avut-o pentru teatru („am vrut să fac actorie şi încă mă fascinează mirosul de fard care umple sala unui teatru după ce a fost ridicată cortina”, îşi mărturiseşte Dana Dumitriu „una din slăbiciuni” într-un interviu acordat lui Florin Mugur[132]) şi pe care n-a avut niciodată îndrăzneala sau răstimpul necesar să o canalizeze spre creaţia dramaturgică. În *Prinţul Ghica*, pe lângă viziunea explicită a lumii ca teatru („Lumea e o scenă luminată şi el stă în culise şi priveşte”) şi a politicii ca spectacol, uneori degradat, în forme de bâlci sau carnaval („Politica este o artă a culiselor, dar ceva trebuie să se petreacă şi pe scenă pentru a justifica maşinaţiile ei. Nu poate fi lăsată scena goală sau plină de actori împietriţi în gesturi alegorice”), există mai multe nivele modelate de suflul dramaturgic. Cu puţine excepţii, cea mai mare parte a romanului se petrece la teatru sau în spaţii care sunt aluziv ori adesea explicit considerate substitute ale acestuia, adică locuri de desfăşurare a unor *reprezentaţii* (berărie, cofetărie, sală de bal, piaţa Teatrului, Parlamentul unde se produce „o largă deschidere a cortinei”, salonul în care se organizează concerte etc.). Cu o viaţă trăită mereu la/în spectacol, este de înţeles că personajele vorbesc

132 „Generaţia mea are un ton patetic”, interviu realizat de Florin Mugur, antologat în Romanul românesc în interviuri, antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, vol. I, partea II, Bucureşti, Minerva, 1985, p. 875.

despre teatru, folosesc termeni din lumea spectacolului, dau uneori replici din piesele vizionate şi că, în general, au o slăbiciune pentru lumea teatrului. În ce îl priveşte, prinţul Ghica (căruia la teatru „îi place locul, atmosfera, luminile oblice ale candelabrului, confuzia spaţiului, îi place senzaţia acelei concilieri de scurtă durată cu lumea”) se simte adesea actor pe scena politică, citează din învăţăturile pe care le-a dobândit de la bunul său prieten, domnul Millo, şi nu se dă în lături să improvizeze, împreună cu Bălăceanu, în tihnitul său conac de la Ghergani, o mică scenetă în care îl „joacă” pe Cuza. Vocea narativă întrebuinţează ea însăşi limbajul dramaturgiei, anunţă intrări şi ieşiri din *scenă* ale personajelor, începutul unor noi *acte*, are iniţiative mai degrabă regizorale şi chiar se joacă ea însăşi complice cu cititorul transformat în spectator („Dar nu lăsaţi cortina să cadă. *Noi* mai rămânem cu coatele rezemate de rampă” – s.m., S.C.), sporind potenţialul dramatic al acestui text care reclamă un scenarist. De altfel, chiar şi unele procedee sunt împrumutate din teatru, precum acest „secret de «scenă»” deconspirat spre final: „Figuranţii, în momentele de vânzoleală dramatică, stau în spatele actorilor, pe un fundal patetic şi mormăie”. Autoarea însăşi procedează astfel în mai multe din momentele romanului, atunci când dublează sau intersectează dialogurile mari, înalte ale protagoniştilor cu vocile mărunte ale unor personaje precum valetul (foarte spumoasă scena în care un sfat de taină e compromis de valeţii ce răstoarnă vasele şi se împotmolesc în fructele glasate), uşierul, cerşetorul, beţivul etc.

Toate acestea (la care aş mai adăuga subtila reţea intertextuală, inclusiv cu o jucăuşă trimitere la propriul roman anterior, *Masa zarafului*) sunt, desigur, realizările de fineţe ale unui roman de mare forţă, şi tocmai această combinaţie mă face să-l asemuiesc unei splendide maşini de curse care, din cauza eleganţei şi rafinamentului exterioare, poate să ascundă necunoscătorilor (sau

cunoscătorilor prea grăbiţi şi neatenţi) marea sa putere.

Arabescuri interioare

Fericirea – „în locul cel mai arid: în tine”.

Fiind vorba despre o scriere memorialistică ce evocă, mai ales, detenţia politică a autorului (închis între 1960 – 1964 pentru vina de a fi frecventat un grup de intelectuali – Constantin Noica, Dinu Pillat, Alexandru Paleologu, Simina Mezincescu, Mihai Rădulescu etc. – în care se citeau manuscrise proprii şi cărţile apărute în Occident ale lui Mircea Eliade şi Emil Cioran, considerate în anchetă propagandă ostilă regimului), *Jurnalul fericirii* de N. Steinhardt are o biografie zbuciumată, numărându-se între cărţile cu destin special, eroic, interzise în regimul comunist, deoarece conţineau dezvăluiri incomode despre o perioadă de teroare pe care puterea ar fi vrut s-o şteargă din memoria colectivă. Finalizat la începutul anilor ’70, *Jurnalul fericirii* (având circa 570 de pagini) este confiscat de către Securitate. În aceste condiţii, autorul redactează o a doua versiune (aproximativ 760 de pagini). Există, de asemenea, o a treia variantă, prescurtată, care a fost scoasă clandestin din ţară şi difuzată la postul de radio „Europa liberă” (1988 – 1989), în emisiunea „Cartea pe unde”. Datorită intervenţiilor făcute de conducerea Uniunii Scriitorilor, Securitatea restituie prima variantă autorului. După câtăva vreme, în urma unui denunţ care semnala că N. Steinhardt deţine la Rohia cărţi cu autograf ale prietenilor săi din emigraţie (Eliade, Cioran, Ionescu), monahul este convocat – în anii ’80 – la Securitate şi ameninţat. Este momentul în care (reeditându-se în mare măsură scenariul stalinist care a dus la arestarea sa), văzându-şi din nou în primejdie manuscrisele, autorul decide să le ascundă. Complicele său a fost universitarul clujean Virgil Ciomoş, ce va fi investit, mai apoi, cu rolul de legatar testamentar. În îngrijirea acestuia, prima variantă a *Jurnalului fericirii* apare la Editura Dacia din Cluj în 1991, având, de atunci, un număr impresionant de reeditări.

Deşi se intitulează jurnal, scrierea autobiografică a lui N. Steinhardt, redactată ulterior desfăşurării evenimentelor, se înscrie, ca specie literară, în clasa memoriilor. Autorul însuşi precizează în primele rânduri ale cărţii: „Creion şi hârtie nici gând să fi avut la închisoare. Ar fi aşadar nesincer să încerc a susţine că «jurnalul» acesta a fost ţinut cronologic; e scris *après coup*, în temeiul unor amintiri proaspete şi vii”. Textul valorifică, de altfel, avantajele speciei, atât în ceea ce priveşte viziunea de ansamblu (care în memorii, spre deosebire de jurnal, e integratoare), cât şi în planul strict compoziţional, al procedeelor şi tehnicilor narative. Fiind o rememorare în care accentul cade mai puţin pe desfăşurarea unor fapte şi precumpănitor pe reconstituirea unui traseu interior, procedeele de construcţie sunt proprii prozei psihologice analitice, menite să redea – prin asociaţii libere – fluxul dezordonat şi spontan al conştiinţei. Prin urmare, în detrimentul dispunerii cronologice (de tip tradiţional), autorul optează pentru o distribuire liberă a materialului autobiografic („aşa cum, de data aceasta în mod real, mi s-au perindat imaginile, aducerile-aminte, cugetele”), pentru tehnica flash-urilor şi a fragmentului. Dacă miezul incontestabil al evocării îl constituie aventura conştiinţei în timpul detenţiei politice (1960 – 1964), naraţiunea înregistrează atât secvenţe temporale precedente (cea mai veche aducere-aminte e datată 1924), cât şi ulterioare (până în 1971) întemniţării. Acelaşi principiu dinamic al variaţiei (care face posibilă libertatea de mişcare în plan spaţio-temporal, saltul de la un moment la altul, de la Jilava 1960 la un Bucureşti domestic din 1931 şi de aici la celula din Gherla 1962 etc.) guvernează, de asemenea, planul tematic şi cel stilistic. Istoria proprie se întrerupe adesea pentru a face loc unor veritabile eseuri; deşi reflectă şi dezvăluie ele însele personalitatea autorului, aceste discursuri îşi prezervă, în acelaşi timp, propria lor independenţă în naraţiune. Coexistă astfel, în *Jurnalul fericirii*, pagini de hermeneutică literară, eseu

moral, exegeză biblică, predică religioasă (explicarea învăţăturii Evangheliilor), cercetare sociologică, analiză şi teorie politică. N. Steinhardt se dovedeşte, între altele, un pregnant analist politic al regimurilor politice totalitare: „Ororile regimurilor totalitare nu pot fi în general detectate decât dacă regimul respectiv practică o brutalitate simplistă (…). De îndată însă ce avem de a face cu sisteme subtile şi grijulii de salvarea aparenţelor – unde se lucrează sistematic şi savant – depistarea este incomparabil mai grea şi în faţa istoricului se iveşte problema *crimei perfecte*. Aflarea adevărului în acest caz a înfrânt mulţi specialişti şi detectivi de seamă" (s. a.).

Această eterogenitate tematică este susţinută de diversitatea discursivă; dacă toate sunt, în egală măsură, temele aceleiaşi lumi şi „cugetele" aceleiaşi persoane, ele îşi află expresia adecvată în pluralitatea limbajelor. *Jurnalul fericirii* oferă, în acest sens, o veritabilă, literară paradă a limbajului, valorificat în plinătatea registrelor sale: de la limbajul neutru al analistului (exemplificat mai sus) la limbajul evlaviei, de la rostirea entuziastă şi euforică la registrul îndoielii, de la vorbitul „buruienos" (exersat prima dată la ancheta de la Securitate) la vorbirea înaltă, ritualică, a psalmistului: „Mântuitorul nu mai e printre ai Săi, mirele a plecat. Dar se cuvine să începi, tu, om, a secreta fidelitate şi un nou fel de fericire, mai în surdină, şi să deprinzi realitatea prezenţei Mângâietorului în locul cel mai neaşteptat, mai arid: în tine". În totul savuroase sunt pasajele (intitulate *Bughi mambo rag*) în care realitatea cotidiană a celulei, amestecul ei de oameni şi de preocupări, este redată prin intermediul unor întretăiate frânturi de conversaţie: „N-a vrut să mă asculte Maniu, şi cât l-am rugat, ei, dacă ar fi vrut să mă asculte, s-a luat după Penescu… Budinca de griş? să-ţi spun eu cum se face budinca de griş, că văd că dumneata habar n-ai… Ei, dumneata care zici că ai trăit atâta la ţară, ia să te vedem: găina cotcodăceşte, raţa măcăie, gâsca gâgâie, iar curcanul ce face? Ai? Bolboroseşte, domnule,

bolboroseşte… Natalia Negru, aşa o chema… Da' de unde! Asta a fost femeia pentru care s-a omorât Şt. O. Iosif, pe a lui Odobescu o chema altfel, nu-mi aduc aminte acum".

În acest du-te-vino narativ (menit să traducă, fluent şi viu în pagină, un principiu mult mai complex: „simultaneitatea pluralităţii planurilor contradictorii ale conştiinţei") se configurează şi se impun sensurile majore ale unui traseu interior. Evreu prin naştere, N. Steinhardt caută – la fel ca şi Mihail Sebastián, cel din *De două mii de ani*, dar şi cel din *Jurnal* – rădăcina care să-l fixeze într-un pământ solid (cel al românităţii) şi să-l absolve de neliniştile şi pribegia metafizică ale neamului său. Dacă Sebastián nu va încheia niciodată o căutare chinuitoare şi va afla mereu motive care să-l menţină într-o dramatică, nefericită condiţie de exclus, Steinhardt ajunge la un liman şi la o fericită împăcare. Atât prin origine (părinţii lui sunt bine integraţi în comunitatea românească), cât şi prin structură, cei doi se află pe poziţii diferite. Sebastián e un lucid neliniştit şi pasional, Steinhardt – un inocent dilematic şi euforic. Autorul *Jurnalului fericirii* este dăruit cu o fire însetată de armonie, deschisă spre comunicarea cu ceilalţi, decis să descopere oaze paradiziace într-o realitate infernală şi să se lase pradă trăirilor beatitudinale într-o lume de anxietăţi. Această fericire o poate provoca întâi de toate întâlnirea cu celălalt, pentru care Steinhardt se arată mereu disponibil. Detenţia însăşi nu e altceva decât urmarea monstruoasă (datorită unui regim politic totalitar, ce cultivă dezbinarea şi ura, dizolvând orice grup de prieteni) a unor întâlniri mirabile, fericite: cu C. Noica, Al. Paleologu, D. Pillat etc., marii săi prieteni (pe care refuză să-i trădeze, devenind – cum i se propune – martor al acuzării), viitorii săi tovarăşi de „lot" politic. Deşi închisoarea îl face să cunoască în acest plan momente crude şi dificile, ale celui „fript de înşelăciune", acelaşi spaţiu „ireal de sinistru" îi oferă şansa unor întâlniri umane excepţionale, ducându-l, în comuniunea cu celălalt, până la euforie şi transfigurare lăuntrică. Astfel este trăită

întâlnirea cu Sandu L., fost legionar, îmbrăţişarea fraternă pe care şi-o dau ducându-l la „starea aceea de nespusă fericire faţă de care orice băutură, orice erotism, orice spectacol, orice mâncare, orice lectură (…) sunt nimica toată, praf şi cenuşă, amăgire, gol, pustietate, aramă sunătoare şi chimval zăngănitor (…). Valuri de bucurie se revarsă asupra noastră, curg, ne inundă, ne covârşesc”. Dilemele şi neliniştile lui Steinhardt îşi au, în schimb, sursa în faptul că această extatică relaţie interumană nu-şi găseşte corespondent într-un plan spiritual. Fascinat de creştinism încă din copilărie, participant constant la slujbele religioase ortodoxe („priveam, ascultam, mă rugam: zvâcnit, nesigur, nedecis, încurcat”), Steinhardt se simte decenii la rând incapabil şi nepregătit pentru majora întâlnire cu Iisus („Nu, nu pot trece la creştinism”), ceea ce-i întreţine – unei naturi dornice de desăvârşitul acord – o permanentă stare de neîmplinire. Tentativa (din nou, de semnalat, similară cu cea a lui M. Sebastián) de a se integra comunităţii evreieşti eşuează; seducţia creştinismului, însă, e constantă. Dacă temniţa înseamnă în planul relaţiilor interumane (dincolo de abjecţie, suspiciune şi ura care există şi sunt înregistrate în naraţiune) împlinirea însăşi a condiţiei paradiziace („ea presupune în primul rând capacitatea de a te bucura de bucuria altuia, de a o împărtăşi”), tot ea constituie, de asemenea, locul privilegiat al convertirii la creştinism. Imaginea crucii îl însoţise, fermecându-l, încă din copilărie; acum, ea trece din planul hieratic al unui simbolism abstract în concreteţea propriului destin. Tocmai traseul suferinţei carcerale, al torturii şi umilinţelor, traseu al crucificării, îl îndreaptă – provocându-i, astfel, întâlnirea cea mai de preţ şi cea mai neasemuită fericire – spre creştinism. În temniţă, N. Steinhardt decide să primească – într-o atmosferă ecumenică – botezul: „De spovedit, m-am spovedit sumar: botezul şterge toate păcatele. Mă nasc din nou, din apă viermănoasă şi din duh rapid”. Din acest moment, chiar dacă nu este părăsit de îndoieli (pe care, de

asemenea, le consemnează), scriitorul înţelege că propria sa viaţă are un sens major, integrator şi absolvitor. Un sens care nu e uşor de descifrat şi nici lesne de trăit întrucât calea christică este, prin excelenţă, una paradoxală: nevinovăţia se dobândeşte trecând prin sentimentul culpabilităţii, bucuria se câştigă prin suferinţă, iar pacea şi liniştea vin „pe calea aventurii celei mai temerare, a luptei neîncetate, a acrobaţiei celei mai riscante". Dacă, aşadar, „singurul tărâm unde poate miji adevărul" vieţii creştine este cel „al contradicţiei şi al paradoxului", atunci mărturia despre acest adevăr nu poate fi ea însăşi decât paradoxală şi contradictorie, dornică să provoace perplexităţi, tentând mai mult să uimească decât să instruiască.

Deloc întâmplător, mărturia din *Jurnalul fericirii* se desfăşoară între două stări contradictorii. Ea se deschide cu o rea imagine de sine, trăită, cu decenii în urmă, într-o anchetă a Securităţii: „Oare nu-s un mânjit, un ratat, un îmbătrânit în concesii şi cedări, în ruşinate mânii, în supărări groteşti, în zvâcniri de invidie, de mândrie sângerândă, de pofte mereu treze, satisfăcute dar niciodată măreţ şi pe deplin, mereu ciuntite, nu-i locul meu firesc printre murdării, printre căldicei?" Imaginea finală este alta, de echilibru cu sine: „Creştinismul mă păstrează cu ceva tineresc în mine şi neplictisit, nedezamăgit, nescârbit, nesupărat. Prezenţei veşnic proaspete a lui Hristos îi datorez că nu dospesc şi fermentez în supărarea pe alţii şi pe mine. Acesta-i norocul meu, nefiresc, negândit: să-mi fie dat să cred în Dumnezeu şi în Hristos, cunoscând de altfel ce a spus Unamuno: să crezi în Dumnezeu înseamnă să doreşti ca El să existe şi în plus să te porţi ca şi cum ar exista. (…) Numai creştin fiind mă vizitează – în pofida oricărei raţiuni – fericirea, ciudat ghelir". Între cele două stări, conciliindu-le, se află un întreg traseu care mărturiseşte despre experienţele celei mai mari minuni christice, „transformarea făpturii". Datorită acestui sens major (al unei freatice, niciodată

desăvârşite, căutări de sine) pe care îl ţese cu fineţe, dar şi datorită arhitectonicii savante, cu adevărat literare, *Jurnalul fericirii* este una dintre cărţile binevenite ale literaturii române contemporane.

Cuvântul salvator

Artist plastic (cu câteva expoziţii personale de pictură în perioada interbelică), membră a echipelor monografice conduse de Dimitrie Gusti, Lena Constante se apropie după 1944 de familia Pătrăşcanu. În calitate de scenograf este invitată de Elena Pătrăşcanu să colaboreze la primul teatru de păpuşi („Ţăndărică") din Bucureşti. Când, în 1948, gruparea condusă de Gheorghe Gheorghiu-Dej decide înlăturarea şi arestarea lui Lucreţiu Pătrăşcanu (unul dintre puţinii intelectuali şi ideologi veritabili ai partidului, fost ministru în primele guverne de după 1944, bucurându-se de simpatie din partea populaţiei), atât Lena Constante, cât şi prietenul ei, muzicologul şi etnologul Harry Brauner, sunt, la rândul lor, arestaţi. Pe lângă legăturile apropiate cu familia fostului demnitar, cei doi sunt integraţi în „lot" datorită deschiderii şi traseelor europene, datorită prietenilor avuţi în străinătate, desemnându-li-se, astfel, rolul de spioni în acţiuni de înaltă trădare. Conceput după un scenariu clasic, de provenienţă stalinistă, procesul – care durează mai mult de patru ani – se încheie cu pedeapsa capitală pentru Pătrăşcanu şi cu condamnarea la câte doisprezece ani de închisoare a Lenei Constante şi a lui Harry Brauner. În 1968, procesul este rejudecat, iar membrii lotului – găsiţi nevinovaţi – sunt reabilitaţi. Redactarea memoriilor începe mai târziu şi durează cinci ani (mărturiseşte autoarea în *Despre bătrâneţe*, în „Lettre Internaţionale", nr. 11, 1994, p.33). Cum ne informează două scurte şi foarte preţioase însemnări din *Evadarea tăcută* (singurele în care se iese din timpul evocat, pentru a vorbi despre timpul evocării), la 14 iunie 1981, aflată în vacanţă în Elveţia, Lena Constante redactează unul dintre ultimele subcapitole ale cărţii sale şi e decisă să încheie povestea, chiar dacă

(potrivit unei însemnări anterioare, din septembrie 1980): „Ştiu că aceste caiete vor rămâne ascunse şi nu voi putea niciodată să le public”. Contrar aşteptărilor, cartea apare în 1990, în limba franceză (*L'Évasion silencieuse*), la Editura La Découverte, Paris. În 1992, Editura Humanitas publică volumul în versiunea românească a autoarei, purtând subtitlul *3.000 de zile singură în închisorile din România*.

În peisajul memorialisticii scrise de foştii deţinuţi politici, *Evadarea tăcută* se detaşează, înainte de toate, prin faptul că autoarea nu este preocupată de evocarea aspectului politic al detenţiei sale: „Pe cât posibil, să nu vorbesc de aspectul politic al detenţiei mele. Vreau să vorbesc de starea de detenţie, ca atare. Cu perfecta cunoaştere a faptelor. Viaţa de toate zilele într-o celulă. Cred că am trăit o experienţă unică. O femeie, singură, de-a lungul multor ani. Ani făcuţi din ore, din minute, din secunde. Secundele acestea aş vrea să le povestesc”. Acolo unde majoritatea memorialiştilor îşi propun să furnizeze importante date documentare, pentru o corectă reconstituire a unei epoci interzise, Lena Constante le evită programatic (ceea ce nu exclude, desigur, caracterul de document al cărţii) până într-acolo încât figurile acuzatorilor, miliţienilor, gardienilor etc. nu poartă niciun nume. Miza cărţii nu va fi, aşadar, o confruntare reparatorie cu Istoria, ci reconstituirea unei istorii unice şi irepetabile, o istorie mai degrabă interioară, cea a autoarei înseşi. Dacă este să angajăm o comparaţie cu speciile consacrate ale ficţiunii narative, se observă că autobiografia de faţă nu se situează în vecinătatea romanului de acţiune (care, acumulând peripeţii, ajunge să instituie un model eroic), ci în apropierea romanului de analiză (care, consemnând aventurile conştiinţei, fluxurile şi refluxurile ei, configurează un model dilematic, interogativ). Felul în care autoarea înţelege să dispună de propriul timp pierdut şi de propria memorie este vizibil deja din construcţia cărţii. Cele trei părţi nu se supun

cronologiei: prima parte reconstituie perioada ianuarie 1950 – aprilie 1954 (procesul), partea a doua reface o primă şi bizară detenţie, începută cu o răpire (aprilie – octombrie 1948), pentru ca partea a treia să evoce – reînnodând firul cu cea dintâi – primii ani de condamnare, de după proces (aprilie 1954 – octombrie 1957). Ceea ce conferă, în interiorul construcţiei, o cadenţă specială poveştii este subtila întrebuinţare a ritmului narativ, care cunoaşte, deopotrivă, încetinirea menită să reliefeze o zi sau o perioadă („zece pagini pentru douăzeci de zile de tortură") şi accelerarea, ce egalizează zile ceţoase, fără personalitate (uneori, 50 – 60 de zile trecute pe răboj, numerotate – într-un stil propriu autoarei, de a indica, măcar prin cifră, existenţa şi greutatea fiecărei zile – sunt urmate de un singur rând de comentariu). Aceste 3.000 de zile (trăite, toate, singură în celulă) îi aduc Lenei Constante confruntarea cu cele mai umilitoare şi degradante torturi pe care un regim concentraţionar are dreptul, de nimic îngrădit, să le folosească: de la bătaia la tălpi la privarea de igienă corporală, de la cursele de „manej" (mers continuu, ore în şir) la agresiunea nocturnă a paznicilor, de la arestarea tatălui şi a surorii (ca mijloc de şantaj) la astuparea ferestrei (pentru a fi lipsită de lumina soarelui) sau alungarea vrăbiilor ce-şi făceau cuib lângă fereastră, de la repetatele ameninţări şi permanenta înfometare la privarea (poate cea mai greu de îndurat), timp de douăsprezece zile, de somn: „Nu vor, într-adevăr, să mă lase să dorm? Dar e noapte, noapte neagră, noaptea oamenilor, noaptea animalelor… Este noaptea lumii, lăsaţi-mă să dorm… să dorm… să uit… să mor… nu mai bate… lăsaţi-mă să dorm, nu mai bate, bestie! Nu mai bate, brută! Nu mai bate, scârnăvie! Să dorm, numai să dorm…"

Deşi este ispitită în răstimpuri de gândul morţii (ca unică posibilitate de eliberare), Lena Constante decide să reziste, să supravieţuiască. Or, *Evadarea tăcută* este, mai presus de toate, povestea acestei înverşunate şi disperate rezistenţe interioare la singurătate, nebunie şi teroare.

Fără să facă parte din categoria fiinţelor răzbătătoare, şi nici din cea a revoltatelor (dimpotrivă, asumându-şi actele de supunere dictate de spaimă), Lena Constante rezistă graţie unor strategii de disciplinare lăuntrică. Transformându-şi, pe durata detenţiei, trupul, atât de expus şi de vulnerabil, într-un duşman („Trupul să-ţi ştie de frică. Trupul, acest duşman, de care îmi era totuşi milă"), întemniţata îşi pune întreaga nădejde în propriul spirit, în puterea acestuia de a se sustrage prezentului imediat, carceral, şi de a reuşi, astfel, neştiută de nimeni, o evadare tăcută: „Trebuie să scap. Să fug. (…) Să părăsesc trupul acesta care nu-mi era decât durere. Această carne mizerabilă, îndurerată şi înfometată. Să neg «eul» propriului meu trup. (…) Corpul meu nu putea fi decât aici. Eu puteam să fiu oriunde. El nu avea nici măcar loc să-şi mişte picioarele dureroase. Eu îmi voi face să crească aripi. Aripi de pasăre. Aripi de vânt. Aripi de stele. Şi am să evadez…". Neavând de partea ei, precum N. Steinhardt (*Jurnalul fericirii*) ori R. Wurmbrandt (*Cu Dumnezeu în subterană*), precum mulţi alţi deţinuţi, forţa susţinătoare a credinţei creştine, Lena Constante nu are alt aliat – în lupta atât de inegală cu un întreg, invincibil sistem – decât propria raţiune, propria sa gândire dinamică, liberă, creatoare. Tocmai în această creativitate mentală îşi găseşte solitara deţinută salvarea. Dacă rareori primeşte hârtie şi culoare pentru desen, ea descoperă că se poate crea în cuvânt şi fără suport material. Aşadar, fără hârtie şi creion, doar mental (întreţinându-şi, astfel, şi supleţea memoriei), deţinuta reuşeşte să compună în închisoare opt piese de teatru în versuri. Iată cum, într-o situaţie extremă (izolarea la carceră), Lena Constante cheamă, pe un ton de rugăciune, cuvintele, care au pentru ea virtuţi tămăduitoare: „Nu mai trebuie să văd întunericul. Să închid ochii. Să mă concentrez. Să mă hipnotizez. (…) Să chem cuvintele. Cuvinte noi… şi cuvintele lunecă uşor spre mine. Cuvinte sonore. Cuvinte luminoase. Care trăiesc. Care zboară. Care se înlănţuie în ritm". În această

experienţă de aspră solitudine, întemniţata descoperă, mai ales spre finalul izolării sale, şi căi ale solidarităţii. Fără să vadă chipuri şi fără să audă voci (decât extrem de rar), aceasta comunică prin perete cu tovarăşele sale, ascultă confesiuni, dă sfaturi şi transmite mai departe mesaje. Din nou, tot cu ajutorul vorbelor mute, fără trup, Lena Constante reuşeşte să se integreze în viaţa penitenciarului. În 1957, ea va intra în această viaţă comună în mod real, fiind mutată într-o celulă cu multe deţinute. Această poveste a solidarităţii pe viu va face subiectul celui de-al doilea volum de memorii al autoarei, *Evadarea imposibilă* (Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1993).

„Nu sunt scriitor", avertizează Lena Constante şi propoziţia este adevărată atâta vreme cât îi lipsesc cărţile de ficţiune şi afilierea oficială la breaslă; ea a devenit scriitor, însă, înainte de a scrie pe hârtie şi înainte de a avea un public, a devenit scriitor în temniţă, când a descoperit şi a trăit scrisul ca izbăvire existenţială, ca necesară evadare, fără de care supravieţuirea (inclusiv cea fizică) n-ar mai fi fost posibilă. *Evadarea tăcută* consacră o vocaţie, exersată şi dovedită în probele cele mai teribile, alăturând-o pe Lena Constante, în manieră definitivă, scriitorilor români.

Etic, estetic, patetic

În 1955, lăzile şi sertarele tânărului Nicolae Balotă (reprezentant al Cercului de la Sibiu, apropiat al lui Lucian Blaga şi „refugiat", în epocă, alături de alţi cerchişti, la Bucureşti, unde aşteptau o relaxare politică care le-ar fi permis revenirea în viaţa publică) găzduiau, aflate în stadii diferite de execuţie, un număr remarcabil de lucrări, în măsură să impresioneze mai cu seamă prin anvergura şi suprafaţa culturală pe care, fiecare în parte, le presupuneau. Astfel, într-o ladă lăsată la Cluj în casa părintească se păstrau – face socoteala N. Balotă în mai 1955 – „lucrarea despre *Tragic*, eseul despre *Exerciţiu*, cel despre *Polemos şi Pax*, volumele de note în vederea unei antropologii filosofice (…), însemnările pe marginea lui

Eliade, apoi comentariul la *Epistola către romani*". Purtate la Bucureşti, pe masa autorului se află studii despre *Profeţii negativi*, *Dionysos şi Cristos*, *Sfântul Francisc*, un *Comentariu la Psalmii lui Arghezi*, precum şi volumul de *Eseuri morale*. Având un obscur sentiment al unei primejdii iminente, Balotă renunţă la mărunta slujbă pe care o deţine la Centrul de Documentare Medicală din Bucureşti şi, cu fervoare („Lucrează ca un nebun", comentează prietenul său Ion Negoiţescu), consacră ultimele luni ale anului 1955 scrierilor sale, terorizat de gândul că nu va reuşi să le ducă la bun sfârşit. În foarte scurtă vreme, spaimele se adeveresc. În noaptea de 2 spre 3 ianuarie 1956, N. Balotă este arestat în trenul cu care se întorcea de la Cluj la Bucureşti, pe când nutrea, faţă de scrisul său, speranţe la fel de obscure precum neliniştile de mai ieri: „Sunt foarte nerăbdător să plec. (...) Abia aştept să fiu la măsuţa mea din Pitar-Moş. Am impresia că odată instalat acolo, cu cărţile şi hârtiile în faţă, nu mi se mai poate întâmpla nimic rău" – notează tânărul scriitor la 1 ianuarie 1956. La măsuţa din Pitar-Moş, Nicolae Balotă nu va mai ajunge niciodată, iar în Bucureşti va reveni abia în 1964, după încheierea detenţiei şi a domiciliului obligatoriu, „într-o pivniţă cu pământ pe jos". Datorită acestei brutale schimbări, din mult îndrăgitele „hârtii" de odinioară nu mai rămâne (sau nu se mai alege) aproape nimic. Se păstrează, în schimb, deşi ele s-au aflat în cel mai mare pericol (întrucât se găseau asupra autorului în noaptea arestării, fiind abandonate cu bună ştiinţă în plasa de bagaje din compartiment), *Comentariul la Psalmii lui Arghezi* şi *Jurnalul*. Reluată după câteva decenii, cea dintâi scriere va sta la baza unui studiu critic de referinţă, *Opera lui Tudor Arghezi* (Bucureşti, 1979) [133].

133 Despre primul său comentariu arghezian, autorul reţine în Prologul de la Opera lui Tudor Arghezi : „Cu douăzeci şi cinci de ani în urmă, am început o explorare plină de ardoare a marii lirice argheziene. Timp de trei ani, am străbătut-o în lung şi în lat, am coborît în adîncurile ei. Apoi, firul cercetărilor s-a întrerupt" (Bucuresti, Eminescu, 1979, p. 8). Despre metoda brutală a întreruperii, nu era îngaduit în 1979 să se

În ce îl priveşte, *Jurnalul*, scris într-un caiet cu coperţi albastre, va fi publicat la Editura Fundaţiei Culturale Române, însoţit de mai târzii comentarii, abia în 1998 (unele pagini fiind tipărite, mai devreme, în revista clujeană *Apostrof*) chiar sub titlul *Caietul albastru*, apariţie ce constituie o piesă singulară a memorialisticii româneşti. Această singularitate nu este asigurată doar de destinul dramatic al *Jurnalului*, ci ea se face simţită deja – dacă avem în vedere întregul – la nivelul tipului de construcţie pentru care autorul optează. Aparent de mare simplitate, constituită din alternanţa a doua tipuri de discursuri şi, implicit, a doua tipuri de temporalitate, sintaxa cărţii este de o complexitate ce merită, fie şi în treacăt, semnalată. Neutilizând jurnalul în poziţie auxiliară (precum Mircea Eliade în *Memorii* sau, mai recent, Monica Lovinescu în la *apa Vavilonului*), ca pe un mijloc de provocare sau de verificare a rememorărilor (ceea ce dă, de altfel, bune rezultate artistice, creând un efect de autenticitate), N. Balotă amestecă – trădându-le deopotrivă în ceea ce înseamnă acurateţea lor canonică – două specii ale prozei autobiografice: jurnalul şi memoriile. Consecinţa cea mai importantă este că se creează, astfel, o reţea a temporalităţii extrem de complexă, cu tipuri foarte interesante de retrospecţii şi prospecţii, de o factură mai degrabă literară: tentativa de recuperare a timpului pierdut (proprie, de altfel, oricărui demers memorialistic) nu se supune imperativului exactităţii generat de modelul cronicii, ci libertăţilor (riguros controlate prin mijloace tehnice ale) modelului proustian[134]. Tot sub raport literar

---

vorbească.

134 Despre fascinaţia pe care Proust o exercită asupra sa, N.Balotă vorbeşte, între altele, în micul text cu care se deschide volumul Mapamond literar (Bucureşti, Cartea Românească, 1983). Pe lîngă pateticul omagiu adus scriitorului, autorul face aici o caldă evocare a traducătorului Radu Cioculescu şi a momentului în care s-au întîlnit care, fără a fi numit ca atare, pare să se fi petrecut în închisoare. Consemnîndu-l în scris, tentativa autorului este una proustiană, de a-l regăsi şi salva.

(definitoriu, cred, pentru modul de construcţie al cărţii), trebuie spus că titlul *Remember* (sub care sunt aşezate toate rememorările) pare un indiciu pentru o asumată descendenţă mateină, Mateiu Caragiale fiind un alt scriitor care exercită o mărturisită fascinaţie asupra autorului. Mai mult decât un omagiu, însă, este în cauză o atitudine comună faţă de trecut: rememorarea nu trebuie să dezvăluie, să explice, să agreseze trecutul, ci ea are datoria de a-l aşeza, tainic, sub stare de *farmec*. La fel ca şi Mateiu Caragiale în *Remember*, atunci când scrie că „anii tulbură unele din amintirile vechi, făcându-le să plutească *aburite* la hotarul dintre realitate şi închipuire", Nicolae Balotă cultivă uimirea şi senzaţia de irealitate faţă de propriile imagini din trecut, „şovăind" nu o dată în faţa lor „într-atât sunt de *aburite* geamurile ce dau spre acele vechi curţi interioare, părăsite, ale mele". Tocmai pentru că vremea de altă dată înseamnă „umbra" şi „ceţurile din noi", evocarea se va supune mai degrabă unui principiu liric, lucru pe care îl cunoaşte nu numai memorialistul de azi, dar îl ştia şi tânărul de odinioară, care nota: „Nu în imaginaţie, ci în amintire poţi găsi starea de graţie a poeziei. Aceasta nu pentru că amintirea ar înfrumuseţa' trecutul. Doar amintirea, cum spuneam, este în mod esenţial aceea a unei pierderi, e ecloziunea ireparabilului, e *imposibila întoarcere*" (s.a.).

Caietul albastru se detaşează şi la nivelul motivaţiilor, fie şi numai în numele faptului, că, din această perspectivă, N. Balotă este scriitorul cel mai puţin ardelean dintre autorii (nu puţini) din Transilvania care au practicat proză autobiografică. Deşi convulsiile istorice nu-i rămân nici pe departe străine (suportă o primă arestare în 1948, e, mai apoi, epurat din Universitatea din Cluj, cunoaşte închisoarea şi domiciliul obligatoriu etc.), cu toate că restituie un jurnal dintr-o epocă încă de cercetat, în care s-a situat evident între opozanţii regimului (consacrând politicii comuniste pagini de pertinentă analiză), N. Balotă nu pare să fi ţinut *Jurnalul* din tinereţe

(după cum nu publică memorialistica de astăzi) pentru a împlini o datorie civică sau pentru a restitui un adevăr (document) istoric, deşi, implicit, textul îşi ataşează şi aceste aspecte. Faptul că autorul ţine caiete cu însemnări personale de la 15 ani nu se datorează, aşadar (sau nicidecum în primul rând) unei conştiinţe comunitare, ci – dimpotrivă – unei conştiinţe a diferenţei, a unicităţii: „Caietele succesive ale acestui *Jurnal* trădează voinţa de a mă situa în acel loc unic în care – ca în solilocul unui ins rupt de lume – conştiinţa mea îşi proiectează adevărul său, un adevăr ce este al meu şi nu al lumii, un adevăr pe care vreau să-l impun lumii". Trebuie să fi contribuit la o atare conştiinţă de sine nu doar înzestrarea excepţională (cea care îl făcea pe Negoiţescu să-l numească în vremea studiilor sibiene „umanismul încarnat", aducându-i admiraţia dascălilor de la Lucian Blaga la Tudor Vianu), ci, în bună măsură, şi tradiţia familială care cuprinde străbuni cu nume incantatorii, fabuloase, cvasiliterare precum Rebeka Amiras, Caterina Pachabads, Kristof Dragoman ori Karl Regius. Indiferent de explicaţii, cert este că N. Balotă trăieşte, cu valoare structurantă a personalităţii sale, un sentiment de înstrăinare. „Am visat de când mă ştiu (şi poate chiar înainte de a mă şti pe mine, pe când nu eram decât un *infans*) la locurile străine care mă fascinau", notează tânărul în *Jurnal*, pentru ca, decenii mai târziu, la vremea rememorărilor, sentimentul să fie reluat şi întărit: „De mic copil m-a atras înstrăinarea". Or, cum această înstrăinare nu e trăită în registru negativ, ci ea este mai degrabă o voinţă pozitivă de evaziune, de vagabondaj, de descoperire a lumii în fascinantele ei ipostaze, cred că ar fi mai potrivit să poarte numele de *insolitare*, desemnând – în plan existenţial – interesul pentru straniu, unic, insolit şi prezidând, ca o categorie estetică, cele mai bune pagini de rememorare ale *Caietului albastru*, precum cele consacrate lui Ştefan Bezdechi, Rudi Schuler, Radu Stanca ori cele excepţionale dedicate prietenei avocatului Ausch (episod care se încheie, defel întâmplător, cu

achiziţionarea unei ediţii complete din *À la Recherche du Temps pierdu*) sau profesorului de engleză Salomon (cel care i-a transmis elevului său preţioasa învăţătură despre „*numele* ascunse sub cuvinte"). Dacă toate evocările memorialistului sunt captivante, cele despre aceste atât de stranii fiinţe (ce au exercitat ele însele asupra autorului o stare de vrajă) par să fie aşezate cu adevărat în registrul matein al timpului fermecat.

Ceea ce cred că l-a împiedicat pe N. Balotă să devină un aventurier, un ilustru vagabond cutreierând pe urma unor unice (reale sau imaginare) făpturi, a fost un sever imperativ moral, nutrit din credinţă, cu care, în cazul său, conştiinţa diferenţei a convieţuit mereu, inducându-i în răstimpuri angoasa dedublării. Din raţiuni morale se va alătura fraţilor Boilă, prietenii săi din copilărie, pentru a redacta un memoriu despre situaţia disperată din ţară: „pentru ei, ca şi pentru mine, acţiunea aceasta a noastră nu este primordial politică, ci morală şi, mai mult decât atât, religioasă". Preocupări legate de morală se găsesc şi în studiile sale de după eliberarea din închisoare, care situate nu o dată polemic în raport cu dominaţia structuralistă, s-au aflat în contratimp cu epoca. Astăzi, însă, când – şi nu doar în cultura română – este rediscutat raportul dintre etic şi estetic, când literatura (şi pe urma ei, cercetarea literară) pare la debutul unei interesante alianţe cu morala (fie şi doar în calitatea ei de mare înfrântă a secolului XX), cărţile de început ale lui N. Balotă – de la *Euphorion* (Bucureşti, 1969) la *Umanităţi* (Bucureşti, 1973) – merită să fie recitite. Vom afla astfel în *Euphorion* vechea (şi chiar prin aceasta înnoitoarea) definiţie a eseistului, situat la intersecţia moralei cu estetica sau vom găsi în amplul studiu consacrat criticii (*Pentru o direcţie nouă în critica literară*) configurarea unui triptic axiologic în care, alături de valorile etice şi estetice, îşi află locul valorile patetice (discutate şi în Despre *pasiuni*, Bucureşti, 1971).

Locul în care valorile şi categoria pateticului cred că

îşi află o bună utilizare îl constituie tocmai atât de dramatica biografie a Cercului, despre care *Caietul albastru* depune una dintre cele mai importante mărturii. Într-o călătorie spre Cluj din ultimele luni ale anului 1955, N. Balotă şi I. Negoiţescu fac o escală la Radu Stanca, în Sibiul studenţiei lor pe care îl percep de această dată ca fiind „oraşul părăsit”, care trebuie să se fi însufleţit însă în vremea disputei lor despre *patetic* şi *tragic*: „Nego era enervat la culme de ideea lui Radu, care susţinea formula unui teatru *patetic*. După părerea, cam dogmatică, a lui Negoiţescu, teatrul Euphorion trebuie să fie neapărat şi exclusiv tragic, pateticul însemnând un fel de revenire la drama burgheză”. Se pare că Stanca, „cel mai trist dintre noi”, locuitorul oraşului părăsit, avea la acea vreme nu atât o premoniţie, cât o conştiinţă mai limpede a dimensiunii înfrângerilor şi a limitelor făpturii omeneşti supusă unei puteri abuzive. Nu atât în teatrul lor, cât în întregul lor traseu, cerchiştii par să se afle tocmai sub semnul pateticului. Nu le-a fost dat să trăiască solemnitatea epocii clasice pe care ei înşişi doreau s-o instituie în cultura română, după cum nu le-a fost dat să încheie acele opere monumentale proiectate şi uneori demarate în tinereţea lor. În cazul celor mai mulţi dintre ei, nu s-au păstrat sertarele pline de grele şi profunde lucrări. Au rămas, în schimb, acele periferice discursuri ale eului (scrierile autobiografice), în care doar se antrenau, probabil, pentru marea operă, chiar dacă le-au conceput, neîndoielnic, cu gândul de a fi publicate. Lor le-a fost dat să devină marea lor operă, ceea ce, raportat la punctul de plecare, la înzestrarea lor excepţională, la ce-ar fi putut ei să fie, este o înfrângere. Dar n-au trăit ei oare într-o epocă în care – ne reaminteşte N. Balotă în *Caietul albastru* – înfrângerile erau mai glorioase decât victoriile? Probabil de aceea discursurile lor despre bătăliile personale pierdute şi despre încăpăţânarea de a rămâne de partea eşecurilor au şansa de a deveni discursuri exemplare, precum şi

adevăratele, pateticele scrieri euphorionice.[135] Între ele, dar şi între scrierile memorialisticii româneşti, în general, *Caietul albastru* ocupă un loc de excepţie, fiind opera ce se înscrie decisiv, prin chiar intenţiile estetice ale autorului (care plasează în plan secund dimensiunea documentară), în zona artistică a creaţiilor literare majore.

Cu necruţare de sine

Rareori memorialistica unui scriitor reuşeşte să se integreze atât de firesc şi să facă un veritabil corp comun cu celelalte piese ale operei precum se întâmplă în cazul Monicăi Lovinescu. În chip evident, volumele sale de memorii, *La apa Vavilonului* (Bucureşti, Humanitas, 1999 şi 2001), se aşază în linie de continuitate şi complementaritate faţă de eseistica radiofonică, de factură culturală (în special cronică literară, dar şi analiză politică, studiu cultural etc.), a volumelor anterioare (editate tot la Humanitas, în şase volume, sub titlul comun *Unde scurte*, 1990 – 1996) şi îşi găsesc o bună urmare în *Jurnal*, ce cuprinde însemnări zilnice începând cu 1981 (carte în curs

---

135 De altfel, Negoiţescu însuşi îl îndemna pe Balotă să nu neglijeze Jurnalul sub motiv că ”Aceasta e scrierea ta cea mai euphorionică” , după cum propriul jurnal nu era lăsat în părăsire, pentru că – aşa cum îi mărturiseşte într-o scrisoare din 1949 lui Radu Stanca – „Îmi lucrez Jurnalul (…) ca pe singura modalitate literară a vremii” (Ion Negoiţescu, Radu Stanca, Un roman epistolar, Bucureşti, 1978). Probabil pe atunci Negoiţescu credea că „ vremea” ce le cenzurează marile iniţiative va fi mult mai scurtă. Dintre prietenii cerchiştilor, Virgil Nemoianu este cel care i-a încurajat constant să persevereze în scrierile lor secundare, dar cu excelente şanse literare. Îndemnul apare, repetat, în corespondenţa purtată cu I. D. Sîrbu : „ scrie neapărat aceste memorii. Asta îl îndemn şi pe Nego neîncetat. O generaţie de aur care ar trebui neapărat să se autoînregistreze. Nu numai şi nu în primul rînd despre lucrurile mari (astea, bune-rele, apar în operele însele), dar poate mai ales în cele mici : culori şi gesturi, glume şi îmbrăcăminte, uneori, mobilă, băutură,. Asta e un soi de datorie faţă de cultură, dar şi un autointeres. Unde mai pui că uneori din astfel de lucruri ies construcţii mai durabile decît restul activităţii” (Ion D. Sîrbu, Traversarea cortinei, Corespondenţă cu Ion Negoiţescu, Virgil Nemoianu, Mariana Şora, ediţie îngrijită de Virgil Nemoianu şi Marius Ghica, Timişoara, Editura de Vest, 1994, pp. 277-278).

de editare, din *Jurnal* au apărut, la aceeaşi editură, în 2002 şi 2003, primele două volume). Pe lângă temele recurente, obsesiile comune ori stilul inconfundabil (care, purtând amprenta oralităţii şi datorând mult ritmului, creează efectul pregnant de febră albă, de luciditate patetică), continuitatea este asigurată, la nivel de profunzime, de către aceeaşi atitudine, cea de martor, ridicată de autoare la rangul de mod de existenţă. Defel întâmplător, toate volumele *Undelor scurte* au apărut într-o colecţie editorială de memorialistică, iar primul dintre ele poartă subtitlul *Jurnal indirect*, semnalând – pe lângă actul cotidian de prezenţă – şi gradul de implicare existenţială al comentatoarei. Dacă volumele anterioare se recomandă, aşadar, ca o formă sui-generis de scriitură (tot) autobiografică, atunci la *apa Vavilonului* va marca o trecere domoală de la jurnalul indirect la memorialistica directă.

Trecerea este lină, nelăsând prea mare loc surprizei, şi dintr-un alt motiv. Acolo unde, spre exemplu, Mircea Eliade practică proza autobiografică având convingerea că viaţa sa a fost dăruită cu exemplaritatea simbolică (demnă de împărtăşit) a unui destin, acolo unde memorialistica cerchiştilor se întemeiază pe o conştiinţă a diferenţei, prioritar artistică (în care trebuie să fi pătruns ceva şi din superbia maestrului, a lui Lucian Blaga), Monica Lovinescu încheie „pactul autobiografic" sub auspiciile neîncrederii în sine: „Reperele – deşi n-ar fi imposibil să n-am mare lucru de «reperat» – vor reconstitui doar traseul meu existenţial, aşa cum reiese din *Jurnal*. Rămâne, fireşte, de ştiut dacă el merită să fie reconstituit. În clipa de faţă nu sunt sigură". Aceasta înseamnă că, deşi făgăduită ca poveste de sine, memorialistica autoarei trădează (chiar dacă se spune frecvent şi apăsat eu), retrăgând cel mai adesea propria figură într-un plan secund, şi se structurează, în cea mai mare parte, tot pe baza unui *principiu al arhivei*, fiind, precumpănitor, o mărturie despre ceilalţi. Or, mărturia celui mai important istoric

literar din exil nu poate fi primită altfel decât cu maxim interes. O primă linie de interes este asigurată, incontestabil, de chiar informaţiile privitoare la exilul românesc, de ceea ce s-ar putea numi contribuţia (substanţială) pe care Monica Lovinescu o aduce acelei Bibliografii a Pribegiei, despre a cărei necesitate vorbea – în termeni imperativi – Mircea Eliade încă de la începutul anilor ’50. Este de observat, mai întâi, că deşi a fost o apropiată a celor trei figuri celebre ale exilului (Eliade, Ionescu şi Cioran), autoarea le consacră puţine din paginile evocării sale în care, de altfel, prioritară este informaţia de factură literară. Scriind despre tribulaţiile regizorale legate de prima montare a *Cântăreţei chele* la Paris, despre colaborarea lui E. Cioran (sub semnătura Z. P.) la o publicaţie a exilului românesc („Luceafărul”) sau despre receptarea imediată a *Nopţii de Sânziene* (cu toate consecinţele ce au decurs de aici pentru creaţia autorului), autoarea se situează pe o poziţie a cercetătorului literar. În rest, o funcţionare cehoviană a memoriei, o orientează pe autoare şi o face să stăruie mai degrabă asupra figurilor obişnuite (obişnuite, desigur, prin raportare la statura excepţională a celor de dinainte) ale exilului sau chiar – compensativ – asupra celor nenorocoase, ratate ori preluate din „galeria de personaje excentrice”. Îşi vor găsi astfel loc în această arhivă, susţinuţi de vocea cel mai adesea tandră a autoarei, Stéphane Lupasco („sublim copilăresc”), Lucian Bădescu, Alexandru Busuioceanu, tragica pereche Antoine şi Eliza Cerbu, Mihai Niculescu, fostul cronicar literar de la „Universul” (ale cărui memorii – avertizează autoarea – îşi aşteaptă editorul din ţară), Mihai Fărcăşanu, Vintilă Horea (cu o reconstituire a scandalului legat de acordarea premiului Goncourt), Elena Brătianu, Maria Botta, dar şi Yvonne Rossignon, Stroe Lupescu („rechinul transcendental”, la insistenţele căruia Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca au scris, sub pseudonimul comun Stephen Lighton, volumul *L’A merique n’a pas encore parlé*), Ion Ureche (un clochard român) sau

Pârvulescu, supranumit Prinţul, cel care „ne-a dăruit nouă, contemporanilor săi din exil, un fabulos spectacol, intransmisibil posterităţii”.

Chiar dacă nu constituie un ţel anunţat programatic, *La apa Vavilonului* se recomandă – asigurând o altă consistentă raţiune pentru interesul suscitat – şi ca o importantă mărturie de generaţie. Născută în 1923, Monica Lovinescu face parte din generaţia războiului (după sintagma consacrată, lansată de Emil Manu în *Eseu* despre *generaţia războiului*, 1978), cea mai teribil lovită generaţie a literaturii române din secolul XX, constituind – dacă nu generaţia pierdută – generaţia retezată, a cărei biografie de abia astăzi poate fi reconstituită cu adevărat. Trecută prin experienţa extremă a războiului, această generaţie a crezut pentru scurtă vreme că stă în puterea ei să reîntemeieze literatura: „În 1946, cu Radu Stanca, Nego, Doinaş, Ovidiu Cotruş, pe străzile Sibiului, Clujului şi Bucureştiului nu ne îndoiam că viitorul ne aparţine şi că literatura română se pregăteşte să facă saltul ei decisiv. L-a făcut. Însă înapoi. Înspre neant”. Brutalitatea acestui salt, specifică agresiunilor puterii comuniste, va imprima definitiv profilul generaţiei: „Privită retrospectiv, generaţia mea pare a se împărţi, în liniile ei mari, între exilaţi şi puşcăriaşi. Au fost, desigur, din acelaşi leat şi învingătorii comunişti (adică deveniţi comunişti prin armata roşie interpusă). Pe aceştia, în schimb, îi cunoşteam mai puţin sau deloc. Înainte chiar să înţeleg ce este istoria, mă aflam printre păguboşii ei”. Din rândul aceloraşi păguboşi, autoarea a consemnat cu apăsare încă două figuri: Constant Tonegaru şi Adriana Georgescu. Volumul al doilea, care acoperă intervalul 1960 – 1980, reţine, în special, imaginea scriitorilor din ţară care, ajunşi la Paris, îi întâlnesc pe Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca. Cum aceştia doi erau, datorită emisiunilor radiofonice de la „Europa liberă” duşmani declaraţi ai regimului (scriitoarea este, de altfel, în noiembrie 1977, victima unui act terorist, comandat de Ceauşescu), cei care îi vizitau se aflau în

culpă politică. Cu umor şi consecvenţă, autoarea îi numeşte *clandestinii*. „Clandestinii reprezentau un popor deosebit, singurul în mijlocul căruia nu mă simţeam străină” şi aceasta pentru că, dedicându-se febril literaturii şi, mai larg, cauzei româneşti, autoarea poate să spună despre ea şi Virgil Ierunca (soţul ei) că „locuiam mai mult şi mai degrabă la Bucureşti decât la Paris”. Printre „clandestini” se numără (unii, depăşind, de fapt, clasa, prin naturaleţea şi intensitatea apropierii, transformate astfel în mari prietenii) şi beneficiază de pagini (unele, de întindere redusă), graţie harului portretistic al autoarei, de mare pregnanţă: Marin Sorescu, Nicolae Manolescu, Ştefan Bănulescu, Harry Brauner, Nicolae Steinhardt, Aurora Cornu, Marin Preda, Ovidiu Cotruş, Constantin Noica, Nichita Stănescu, Ion Caraion etc.

Pe lângă paginile (majoritare) consacrate celorlalţi, *La apa Vavilonului* cuprinde – extrem de puţine sub raport cantitativ – pagini în care autoarea se dezvăluie, mereu cu reticenţă, uneori cu „pudoare zbârlită”, pe sine însăşi. Deşi evită programatic anecdotica personală (redusă la acel minim pe care naraţiunea îl presupune, totuşi, pentru a face sens), precum şi mijloacele de sondare ale vieţii interioare, Monica Lovinescu atinge o asemenea intensitate în relatare încât aceste fragmente ies din regimul mărturiei pentru a intra în zona spovedaniei. Contribuie la aceasta, pe lângă un anumit fel al rostirii, o atitudine: autoarea se întoarce spre sine însăşi cu o nedeghizată necruţare. Dacă, structural, nu-i sunt străine neîncrederea şi îndoiala („mai multă vreme mi-am petrecut-o în îndoială decât în certitudini”), anumite episoade, în special, îi întreţin, pentru totdeauna, nepacea lăuntrică. Astfel, aflată în război deschis cu propria tinereţe (socotită astăzi prea sentimentală şi mondenă), Monica Lovinescu nu se pedepseşte numai prin distrugerea jurnalului („l-am rupt cu delectare, filă cu filă”), ci şi prin ceea ce reţine din viaţa ei de până în 1947. Fiica lui Eugen Lovinescu, crescând într-un mediu

scriitoricesc de elită, posesoarea unor amintiri cu adevărat prodigioase (reînviate cu extremă zgârcenie în intervenţiile radiofonice de altă dată, dintre care – în volumul întâi al *Undelor scurte* – câteva pagini antologice de evocare, din perspectiva copilului, a atmosferei din cenaclul *Zburătorul*), scriitoarea nu desferecă cuferele cele mari ale memoriei sale (aşa cum ar fi fost nu doar posibil, ci chiar de dorit), ci lădiţa cu rele aduceri-aminte (asupra cărora prevenea, de altfel, şi versul lui Valéry, ales ca motto al cărţii: „O mes sombres trésors, mes enfers, mă mémoire"). Sub imperiul temerii (mărturisite în mai multe rânduri) de a nu se număra între descendenţii abuzivi (ignorând faptul că, spre deosebire de alţii, ea este o profesionistă chiar în materie de posteritate literară), autoarea nu reţine din viaţa alături de ilustrul părinte decât momente dificile: scena în care tatăl încearcă să o înveţe să scrie şi, nereuşind, o încredinţează mamei cu cuvintele: „ia-ţi fiica de aici; e o imbecilă"; episodul în care, din nou ratând, tentează să o înveţe latineşte şi – mai dramatic dintre toate – momentul morţii părintelui. Acesta din urmă i-a părut adolescentei imposibil de trecut, probabil şi pentru că moartea tatălui se săvârşeşte în absenţa ei (se afla în vacanţă la mare), devenită astfel o absenţă vinovată. În ceea ce priveşte despărţirea de mama sa[136]

acesta poate fi aşezată – tocmai pentru a marca profunzimea traumei, niciodată integrată şi vindecată – sub semnul tragicului. Părăsind România în 1947 ca bursieră a statului francez, refugiată politic din 1948, Monicăi Lovinescu i-a fost imposibil să-şi mai vadă mama rămasă dincolo de cortina de fier. În 1958, pe când se

136 Consider că o bună recuperare a memoriei Ecaterinei Bălăcioiu Lovinescu, mama Monicăi Lovinescu, va avea loc în momentul în care scrisorile sale vor fi încredinţate tiparului. Fragmentele publicate de Doina Jela în Această dragoste care ne leagă (Bucuresti, Humanitas, 1998), preluate din arhivele Securităţii, chiar şi în traducerea lucrătorilor acestei instituţii, dezvăluie nu doar un document de primă importanţă dintr-o epocă atît de săracă în mărturii produse illo tempore, ci şi — înclin să cred — o scriitoare.

pregătea să plece, în sfârşit, în Franţa, Ecaterina Bălăcioiu este arestată (securiştii au cinismul să-i spună că au venit să o trimită la fiica ei), anchetată şi condamnată la 18 ani de temniţă. Pentru că a refuzat să coopereze cu agresorii şi să-şi recheme fiica în ţară, i se interzice asistenţa medicală şi moare, în închisoare, în condiţii cumplite (după ce, încă vie, fusese depusă la morgă) în vara lui 1960. În această vreme, Monica Lovinescu, care ajunsese cu intervenţiile foarte sus, până la Hruşciov, o aştepta la Paris: „Urc pe nişte trepte ale nădejdii atât de înalte încât nimic nu mă mai pregăteşte pentru ştirea morţii ei în închisoare, primită în iulie a aceluiaşi an (murise pe 7 iunie 1960). Când revin spre acest moment, brusc mă părăsesc toate cuvintele, îmi devin duşmane, mă rănesc ca de pe ascunse baricade. Nu mai ştiu să scriu, mi-e imposibil să comunic nici ceea ce s-a întâmplat, nici ceea ce am resimţit". Din chiar lipsa de analiză a stărilor sale, din felul laconic în care lovitura e consemnată, precum şi din faptul că la atâta vreme distanţă o adâncime rea este încă prezentă sub cuvinte demonstrează – mai mult decât o luxuriantă spunere ar fi putut-o face – proporţiile coşmarului pe care autoarea îl poartă încă cu sine. După moartea tatălui, i se schimbă scrisul; după ce află de arestarea mamei, nu va mai scrie (până în 1981) jurnal, într-o formă de autonegare a propriei fiinţe: „nu mai eram în stare să mă privesc în faţă şi-n scris".

O face acum, atât de târziu, în mare grabă, semnalând doar existenţa prăpăstiilor dinlăuntru („acel hău ce mă poate înghiţi"). Faptul că primejdia este numită nu duce nicidecum la exorcism, dar poate face în schimb ca „fiinţa de hârtie" să alunece spre „fiinţa mea" în acea tentativă de suprapunere (niciodată reuşită) care făgăduieşte mereu să facă suportabilă intensitatea durerii. A necruţării de sine.

Despre patrie

Volumul autobiografic al lui Virgil Ierunca, subliniat memorialistic (centrat, prioritar şi programatic, pe valorile

aducerii-aminte, pe tentativa de a salva şi de a restitui memoriei comunitare ceva din „peisajul ceţos" şi „geologia pierdută" a exilului), *Trecut-au anii...* – apărut în 2000 la Editura Humanitas – este alcătuit din mai multe secţiuni, ce conţin însemnări zilnice, eseistică şi comentariu cultural, texte polemice, interviuri şi, în final, un scurt epistolar, incluzând scrisori primite de la diferiţi intelectuali români (de la Mihai Fărcăşanu, Mircea Eliade, Lucian Bădescu etc. până la H.R. Patapievici), o modalitate – pentru destinatar – de a-şi verifica sensul propriei vieţi. Această compoziţie dă cărţii aspectul (avut, de altfel, de mai toate volumele autorului, începând cu *Româneşte*, apărut la Paris în 1964 şi reeditat la Humanitas în 1991, şi continuând cu mai toate volumele tipărite la aceeaşi editură: *Subiect şi predicat*, 1993; *Dimpotrivă*, 1994; *Semnul mirării*, 1995) de „bilanţ-confesiune" (cu o expresie proprie) ce atestă că feţele diferite ale operei au nu doar o clară linie de continuitate, ci şi un punct de convergenţă în mereu actuala (pentru că mereu acuta) *chestiune românească*.

Dintre secţiunile cărţii, cea intitulată *Jurnal de exil* (cuprinzând însemnări din anii 1949, 1950, 1951 şi 1960) se detaşează nu doar prin întindere, ci, mai ales, prin importanţă. Avem dinainte, incontestabil, unele dintre cele mai însemnate pagini de jurnal provenite din spaţiul exilului posbelic şi, cu o mare probabilitate, pentru perioada pe care o acoperă, supremaţia le aparţine. Tocmai din această cauză nu-mi rămâne decât să mă situez alături de ceilalţi comentatori care au deplâns decizia lui Virgil Ierunca de a încredinţa tiparului doar aceste pagini ale amplului său jurnal, urmând ca toate celelalte (unele dintre ele folosite ca sursă şi martor de către Monica Lovinescu în memoriile sale, *La apa Vavilonului*) să fie distruse. Sigur că motivele pentru care autorul a ajuns la această foarte severă selecţie sunt omeneşte pe deplin justificate: pe de o parte, el doreşte să-i cruţe pe contemporani de „trăsăturile negative" cu care i-a surprins

aici, iar, pe de altă parte, încearcă să se protejeze pe sine de retrăirea unor dezamăgiri: „«caiete» întregi sunt obsedate de prezenţa unor indivizi cărora le acordasem încrederea, părându-mi-se că ei cumulează atributele revoltei cu cele ale prieteniei. Două-trei dezamăgiri de mare tensiune m-au lăsat amar şi gânditor asupra capacităţii mele de a-mi alege semenii. Pot să-i gonesc din Jurnalele trecutului? Le-aş desfigura. Dar să-i menţin aşa în laudă, frumos, bine şi adevăr, pot? De negândit. Singurul răspuns pe măsura gustului de cenuşă este tăcerea”. La fel ca şi Gelu Ionescu (ce ţine o pledoarie foarte consistentă pe această temă în revista „22”, nr. 32, 7 – 13 august 2001), nu pot decât să sper că iremediabilul nu s-a produs încă şi că Virgil Ierunca – în deplin acord cu propriul program existenţial – va restitui literaturii române această atât de preţioasă *memorie*. În condiţiile în care există prea puţine puncte de sprijin pentru a reface istoria exilului românesc şi, în egală măsură, istoria românească, păstrarea unei arhive de mare credibilitate îmi apare, cu un cuvânt preţuit de autor, ca fiind o *datorie*. Spre deosebire de alte jurnale, cel al lui Ierunca se particularizează prin densitatea, acurateţea şi concizia informaţiei, într-o scriere care – cu bună ştiinţă – pune mereu eul propriu între paranteze. Oricât de preţios, spre exemplu, *Jurnalul* lui Mircea Eliade este o scriere care consemnează în primul rând construcţia de sine şi îndepărtarea treptată, inevitabilă, de peisajul cultural românesc, în vreme ce, dimpotrivă, Ierunca desfide, până la risipire, construcţia propriei vieţi, pentru a se consacra culturii române, ce devine astfel protagonista însemnărilor sale zilnice care tind să fie, în absenţa subiectivităţii, doar „opera grefierului din mine”: „De aceea acest «jurnal» trebuie să relateze – în mod fatal şi necesar – tot ceea ce îmi aparţine exterior, în acord cu istoricitatea imediată, cu oamenii pe care îi cunosc, îi văd şi-i întâlnesc pentru ca să nu-i recunosc, să-i ocolesc. Pentru că singurătatea mi-e una. Şi ei îi aparţin. Jurnalul acesta e doar o poartă

deschisă pentru tot ceea ce poate fi deschis, o carte sau o cutie. El nu înregistrează decât deschizăturile spre afară”.

Aceste „deschizături spre afară” fac din *Jurnalul* lui Virgil Ierunca o bancă de date de o importanţă crucială pentru istoricul literar (şi, cred, pentru istoric în general). Aflăm, de exemplu, că autorul foloseşte în presa exilului pseudonimul de Al. Andronic (împrumutat, omagiant, din opera lui Mircea Eliade), că Monica Lovinescu semnează uneori Ina Cristu sau că Valeriu Anghel este numele sub care publică un poem (*Adio libertăţii*) în revista *Luceafărul* Vasile Voiculescu în 1949. Pentru cititorii şi, mai ales, pentru cercetătorii lui Emil Cioran şi Eugen Ionescu, *Trecut-au anii*... devine o lectură obligatorie. Sunt prinse aici momentele care preced debutul parizian de la Gallimard al lui Cioran, corectura pe care acesta o făcea la carte şi bucuria din cercul apropiaţilor, momentul din care pentru a nu-şi strica topica franţuzească Cioran refuză să mai vorbească limba maternă, dar şi frânturi din zilele în care interdicţia este ridicată (de exemplu, când face coadă la burse sau când îl epatează pe Basil Munteanu), după cum este notat refuzul de a împrumuta dintre cărţile sale româneşti *Schimbarea la faţă a României*. Ierunca înregistrează, deopotrivă, „apocalipsele cotidiene” ale lui Cioran, dar şi – mai adesea – „fineţea, curtoazia”, „o uimitoare delicateţe sufletească” sau chiar „prezenţa atât de vitală” a aceluiaşi. În afară de umori schimbătoare şi imprevizibilitate, despre Eugen Ionescu se poate citi că şi-a cunoscut condamnarea primită în procesul armatei (filmul acestuia a fost excelent reconstituit de către Marta Petreu în *Ionescu în ţara tatălui*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 2001) pentru că tânărul Ierunca i-a dus la Paris, ascunsă în nodul cravatei, o tăietură din *Monitorul Oficial* care conţinea decretul de condamnare, după cum diaristul consemnează şi impresii de la premierele pieselor ionesciene la *cantatrice chauve* şi la *leçon* etc. Îşi găsesc mereu locul în caietele lui Virgil Ierunca figuri precum Lucian Bădescu (şi nu cred că este o întâmplare, ci o

discretă modalitate de a-l omagia, faptul că jurnalul tipărit are ca prim personaj tocmai pe Lucian Bădescu, fostul profesor de la Râmnicu Vâlcea, de care îl leagă „o prietenie cu multe rădăcini «mitologice»”), Mircea Eliade („îmi umple sufletul cu o tinereţe stranie în care încolţesc sensuri şi nădejdi nemotivate”), Alexandru Vona (al cărui roman se afla în lectură la Grasset în 1949 şi ţinea, tot pe atunci, „un «jurnal» cum trebuie, un jurnal literar”), Paul Celan, Constantin Amăriuţei, Horia Stamatu, Basil Munteanu, Sorana Gurian, Mihai Şora, Iulian Petrescu, Ion Pârvulescu (acelaşi din care Monica Lovinescu a făcut un personaj de neuitat în memoriile sale), Vintilă Horia, D. Bacu, Matila Ghyka etc., dar şi – cu o mai mică frecvenţă – figuri ilustre ale mediului cultural francez precum Paul Ricoeur sau Gaston Bachelard (ce beneficiază de un portret caustic). De mare interes sunt, între altele, paginile în care diaristul consemnează cenzurarea din motive pornografice a nuvelei la *ţigănci* de Mircea Eliade de către parte din redactorii *Revistei scriitorilor români* şi cele în care autorul evocă şi comentează o scenă din procesul mareşalului Antonescu – la care a asistat ca gazetar de stânga –, scena în care compare ca martor Iuliu Maniu.

Deşi figura proprie a autorului rămâne programatic în plan secund, din puţinele date interioare consemnate, din notaţia traseelor exterioare şi, mai ales, din atitudinea apăsată care se degajă din întreg jurnalul, se conturează, totuşi, cu pregnanţă, o biografie dintre cele mai interesante, dintre multele biografii deturnate sau frânte ale scriitorilor din generaţia războiului. La plecarea din ţară, ca bursier al guvernului francez, în decembrie 1946, Ierunca avea destule date comune cu ale congenerilor: era un tânăr intelectual de stânga, neînscris în partidul comunist, dar care îşi manifestase disponibilitatea de a lucra într-un regim intitulat democratic, pretins revoluţionar, capabil să aducă înnoirea într-o lume ruinată după cel de-al doilea război mondial şi, totodată, era un tânăr de certă formaţie culturală occidentală. În 1946, cele

două calităţi nu creau o contradicţie, ceea ce nu se mai poate spune despre 1947 când singura stângă admisă este doar stalinismul, în condiţiile de existenţă ale căruia se număra lupta înverşunată în contra putredei culturi imperialiste a Occidentului descompus. Fapt este că înainte de plecarea din ţară, Ierunca era redactor cultural (potrivit unei informaţii furnizate de jurnalul de faţă) al ziarului oficial *România liberă*, unde publica reportaje despre înfăptuirile culturale ale noului regim, în vreme ce în revista *Lumea* deţinea o rubrică intitulată *Carnet francez* în care prezenta cărţi şi evenimente culturale din Franţa. Ţin să subliniez (pentru percepţia noastră mereu tulburată de distorsiunile inoculate şi provocate de comunism) că această activitate a tânărului Ierunca nu era duplicitară, ci era *normală*. De abia când regimul totalitar a cerut gesturi de supunere oarbă, preferinţele culturale franceze au devenit suspecte, periculoase şi au intrat în clandestinitate. De altfel, trebuie spus că ajuns în Franţa, Ierunca nu-şi ascunde adevărata sa situare politică din România, dimpotrivă, în unele momente publice şi oficiale ţine să o sublinieze apăsat („pentru necesitatea mea interioară de a nu minţi când trebuie”), chiar dacă aceasta atrage după sine – cum i s-a întâmplat în 1951 – neacordarea vizei americane. De fapt, nu cred că este vorba – cum s-a explicat uneori – despre o trecere de la „stânga” la „dreapta”, pentru că fostul revoluţionar din ţară (de o coloratură troţkistă, cum precizează în mai multe rânduri) nu se mai înregimentează politic, ci are tendinţa de a-şi păstra libertatea spiritului critic, exersată, de altfel, prioritar asupra culturii. Atunci când în ţară locul culturii este luat de o barbarie, faptul că spiritul critic se manifestă ca intransingenţă cred că ţine (departe de orice misterioasă conversiune politică) de limitele bunului simţ intelectual, pentru că barbaria nu poate fi primită nici cu bunăvoinţă, nici cu toleranţă. Citind presa de acasă („multe numere din *Scânteia* pe care le citesc de la un capăt la altul pentru ca să mă înfior şi să sufăr de toată

degradarea la care au fost supuşi cei din ţară”) sau primind ştiri despre victimele regimului (sărăcia lui Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu în 1949, moartea lui Mircea Vulcănescu, dispariţia misterioasă şi condamnarea politică a unor confraţi şi, mai târziu, a doamnei Ecaterina Bălăcoiu Lovinescu, mama soţiei sale) Virgil Ierunca reuşeşte să-şi menţină fără efort, de pe o poziţie umană, iar nu neapărat de pe o platformă politică, indignarea şi revolta.

Aspectul esenţial al personalităţii lui Ierunca îmi pare însă un altul: nu este în cauză doar un tânăr scriitor revoltat de degradarea breslei sale sau doar un intelectual dezamăgit de falsificarea idealurilor revoluţiei, ci paginile din *Trecut-au anii*... dezvăluie mai presus de toate figura unui *român copleşit de degradarea ţării sale*: „sufăr la modul necugetat suferinţa României”. Îmi pare evident că înzestrarea culturală şi intelectuală, maturitatea creatoare şi foarte buna cunoaştere a limbii franceze (în ţară fusese invitat să facă parte dintr-o echipă de elită pentru traducerea, la Editura „Cultura naţională”, a integralei *Comediei umane*) îl recomandau pe tânărul scriitor de la mijlocul secolului pentru realizări culturale de bună calitate în Franţa. Impedimentul major s-a aflat în sine însuşi, în decizia sa – socotită de mulţi nepotrivită – de a se devota, dată fiind opresiunea pe care o suportă, culturii române. Trăind – cel puţin în primii ani ai exilului – într-o sărăcie din care nu lipsesc zile de „foame integrală”, Ierunca refuză oferte onorabile (de exemplu, cea a lui Celan de a colabora la un prestigios ziar elveţian) şi îşi neglijează până la abandon promiţătoarea teză de doctorat (*Le Problème du mal dans la littérature moderne*) pentru că urgenţa sa se numeşte neîncetat România: „Dejun cu Lucian Bădescu. A trecut cam mult de când nu ne-am văzut. Ca de obicei, îşi ascunde emoţia tunând şi fulgerând. Evident, în primul rând împotriva mea. Că mă pierd cu treburile româneşti, că mă înec şi mă complac în acest înec. Cunosc povestea. O ştiu. (...) Ceea ce se

încăpăţânează să nu vadă prietenul meu este de fapt o evidenţă: că există o *datorie* de a te *pierde* prin obsesia românească, pentru a te mântui faţă de tine prin această pierzanie ce aduce a blestem. Şi că aceasta e nimica toată dacă încerci o contemporaneitate cu durata durută a României. Când mă gândesc la Mircea Vulcănescu, scuip pe orice bibliografie posibilă a «operei» mele literare”. În numele obsesiei româneşti, Ierunca frecventează diverse medii intelectuale, adesea înţesate de veleitari, caută febril cărţi româneşti şi, uneori, cu o tenacitate febrilă, şi le copiază în întregime, contribuie – alături de alţi câţiva – la crearea şi susţinerea unor instituţii ale exilului, între care Centrul Român de Cercetări, Universitatea română din exil, Centrul de Studii Politice „Simion Bărnuţiu” etc., şi, mai însemnate între toate pentru gazetarul fascinat de mirosul de tuş, revistele, la apariţia cărora uneori reuşeşte să aducă, din sărăcia lucie în care trăieşte, şi o contribuţie financiară. Relaţia sa cu ţara ajunge astfel să fie trăită la o mare intensitate, aproape mistic. În februarie 1949, la o întrunire românească, Ierunca le împărtăşeşte confraţilor credinţa sa: „Trebuie să facem ceva mare, absurd, dezinteresat, să fim şi să trăim în tensiuni de mari incandescenţe momentul ruperii noastre de ţară”. Impresionant îmi pare faptul că Virgil Ierunca a păstrat şi a trăit, graţie unei structuri interioare lirice, adolescentine şi, desigur, datorită marii sale iubiri pentru ţară, aceste tensiuni timp de mai bine de patru decenii. Este adevărat, textele sale o atestă, sunt tensiuni încărcate şi provocate de deziluzii, de dezamăgiri, de un scepticism cronic, dar care se sprijină pe credinţa intactă în Patria eternă, din perspectiva căreia anormalitatea nu poate fi decât trecătoare, în timp ce resurecţia este inevitabilă.

Probabil că aici se găseşte sensul cel mai adânc al cărţii şi al întregii biografii a lui Virgil Ierunca: dragostea de ţară nu exclude, ci cuprinde spirit critic, durere, suferinţă, dezamăgire, neputinţă şi revolte. *Trecut-au anii*... este, mai presus de toate, o carte despre patrie care,

prin încărcătura emoţională şi prin autenticitatea sentimentului, produce contagiune şi îşi îndeamnă cititorul să mediteze la acelaşi subiect. La câţiva ani după plecarea din ţară, copleşit de dor, Virgil Ierunca mărturiseşte că nu se mai teme de cuvintele mari. Mă gândesc câţi dintre noi ne încumetăm să formulăm astăzi această atât de simplă întrebare: ce este patria mea?

„Cu ochii deschişi, în prăpastie”.

Ultima carte a lui Anton Golopenţia (*Text integral al declaraţiilor în anchetă ale lui Anton Golopenţia aflate în Arhivele S.R.I.*, Volum editat, cu Introducere şi Anexă de Sanda Golopenţia, Bucureşti, Editura Enciclopedică) este una dintre cărţile majore ale culturii româneşti posttotalitare ce îmbină, prin protagoniştii săi (deşi, cred, i-am putea numi pe amândoi, cu îndreptăţire, autori), două teme esenţiale: *închisoarea* şi *exilul*. Figură de seamă a emigraţiei, plecată din ţară în 1980 şi stabilită în SUA (actualmente profesor la Universitatea Brown din Providence), unde a continuat relaţia cu cultura română printr-un tip de militantism pe care îl califică (într-un interviu acordat revistei *Vatra*, nr. 3, 1998) drept „voalat”, dar mereu consistent şi eficient, Sanda Golopenţia revine după 1990 atât în activitatea publicistică din ţară (colaborează în special la „22”, „Dilema”, „România literară”, „Vatra”), cât şi în cea editorială prin trei volume de eseistică (culturală şi autobiografică): *Cartea plecării* (1995), *America America* (1996), *Vămile grave* (1999).

Construcţia de cea mai mare anvergură a Sandei Golopenţia s-a edificat, însă, în arhivele S.R.I. acolo unde a văzut sute de dosare şi mii de pagini din care a reuşit să reconstituie ultimul interval din viaţa tatălui său, Anton Golopenţia, arestat în incinta Bibliotecii Academiei din Bucureşti în 16 ianuarie 1950 şi mort după 18 luni de detenţie, la 9 septembrie 1951, în spitalul penitenciarului Văcăreşti pentru că – după cum anchetatorii constată în rapoartele oficiale – bolnav de TBC fiind, n-a primit asistenţă medicală suficientă. Dacă întâlnirea dintre tată şi

fiică nu se exprimă în plan emoţional (dintr-o mare rezervă interioară, asemănătoare celei trăite de Monica Lovinescu, autoarea nu-şi evocă părintele, după cum nici nu vorbeşte despre marea traumă pricinuită de arestarea – pe când avea doar 10 ani – şi moartea acestuia), în schimb ea se manifestă deplin în planul cercetării acolo unde, dovedind o descendenţă spirituală şi o continuitate ştiinţifică, Sanda Golopenţia realizează un volum remarcabil, adevărat model pentru ceea ce înseamnă editarea de documente. Având o temeinică formaţie de lingvist, Sanda Golopenţia realizează aici – după ştiinţa mea în premieră pentru acest gen de texte – o *editare critică* a documentelor, fiecare text fiind însoţit, într-o foarte consistentă secţiune finală, de bogate note şi comentarii, ce conţin informaţii filologice (inclusiv descriere de document), istorice, sociale, precum şi primele supoziţii şi ipoteze ştiinţifice. Pe lângă calificarea filologică, autoarea dovedeşte, tot într-o manieră superlativă, competenţe de sociolog, politolog şi istoric, evidente nu numai în studiul introductiv, ci şi în maniera în care a construit întregul. Alături de fondul principal de documente, cuprinzând 184 de texte (declaraţii, memorii, scrisori, dactilografiate sau manuscrise), toate *produse în închisoare* de A. Golopenţia, la cererea anchetatorilor, sub tortura acestora sau din iniţiativa sa disperată, în volum se mai află o foarte bogată anexă ce conţine corespondenţă (în general primită), hârtii confiscate din casa celui arestat, dar şi alte documente din dosarul personal, din dosarul procesului Lucreţiu Pătrăşcanu (în al cărui lot A. Golopenţia a fost integrat) şi din arhiva familiei. Dacă în prima parte a cărţii figura deţinutului este dominantă, în anexă este reconstituită lumea lui, acea ţesătură de relaţii sociale care din momentul arestării se transformă (ca în toate anchetele comandate de puterea totalitară) într-un năvod ucigaş. Sunt prezente aici figuri din viaţa încă liberă (Sabin Manuilă, Petru Caraman, Constantin Brăiloiu, Mircea Eliade, Alexandru Ciorănescu, Mihai Niculescu, Ioan

Muşlea etc.), dar şi figurile agresorilor care au pregătit sau au instrumentat detenţia (delatori din Institutul Central de Statistică, agenţi ai Securităţii, anchetatori şi strategi ai anchetei etc.), precum şi voci ale coinculpaţilor (Anton Raţiu, Mihai Levente, Belu Zilber, Constantin Pavel, Nicolae Betea, Constantin Ştefănescu etc.). Finalul aparţine familiei (care şi după moartea lui A. Golopenţia a rămas în aceeaşi zonă a suferinţei şi a marginalizării) şi cuprinde un *Memoriu către C.C. al P.C.R.* prin care în 1968 Ştefania Golopenţia cere reanchetarea cazului (soţul ei „*n-a fost judecat, nici condamnat. A fost reţinut pentru informaţii*", subl. În text), la care se adaugă trei schiţe autobiografice – remarcabile literar şi de mare forţă emoţională – ale Sandei Golopenţia (reluate din *Cartea plecării*) care, într-o manieră proprie autoarei, nu narează întâmplări, ci sugerează, printr-o subtilă tehnică a detaliului şi într-o expresie de maximă concentrare, intensitatea traumei trăită în copilărie. Tocmai prin amploarea investigaţiei, prin concepţia de ansamblu (veritabilă sondă în istoria României), în *Ultima carte* Anton Golopenţia ajunge să dea, după cum fiica a proiectat, „un ultim volum de observator al realităţilor sociale ale României de dincoace şi de dincolo de zăbrele de la începutul anilor 1950".

Dincolo de zăbrele, din declaraţiile lui A. Golopenţia se desprinde figura intelectualului de după cel de-al doilea război mondial. Născut în 1909, dublu licenţiat în drept şi filosofie, specializat în sociologie (student şi apropiat al profesorilor D. Gusti şi H.H. Stahl, doctor în sociologie al Universităţii din Leipzig), A. Golopenţia este, în expresia proprie, „un om de carte" („Firul roşu, care uneşte toate etapele de până acum ale vieţii mele, este dorinţa de a-mi da măsura în ştiinţă"), interesat de performanţa ştiinţifică, de profesionalizarea instituţiilor, dar şi de construcţia vieţii sociale autohtone. Din 1940 lucrează la Institutul Central de Statistică, al cărui director general este în 1947 – 1948, instituţie care în timpul războiului funcţionase şi ca

adăpost pentru tinerii de stânga, inclusiv comunişti. (Pe lângă argumentele aduse în *Ultima carte*, este de semnalat mărturia lui Marin Preda din *Viaţa ca o pradă* care, într-un moment de foamete, ajunge să ocupe la recomandarea lui Geo Dumitrescu şi cu susţinerea lui Constantin Pavel pe lângă directorul Manuilă un salvator post de funcţionar la Statistică). A. Golopenţia este reprezentativ pentru categoria intelectualului cu convingeri de stânga care refuză, după război, să se înregimenteze în Partidul Comunist, încercând să-şi păstreze independenţa de spirit, exigenţa profesională şi spiritul critic, tot atâtea motive pentru care va fi constrâns să demisioneze în 1948. Statisticianul profesionist şi cercetătorul de elită ajunge un marginal care se simte tot mai des ca „un om cu concediu de la închisoare"; privaţiunile materiale se preschimbă în sărăcie: „Treptat, colectivitatea a început să-mi marcheze poziţia: «fără profesie – fost funcţionar» pe buletinul populaţiei, fără cartelă de pâine. Soţia şi copiii ajungeau în situaţii neplăcute când erau întrebaţi dacă sunt în câmpul muncii". Dacă dintr-o declaraţie aflăm că în 1947 cina familiei era – într-o expresie eufemistică – „destul de sumar pusă" astfel încât un musafir neanunţat nu mai poate fi poftit la masă, din altele reiese că, expertul statistic al delegaţiei române la Conferinţa de pace de la Paris, Golopenţia n-a reuşit să se achite de sarcinile mondene pentru că îi lipseau hainele adecvate. Într-o scrisoare adresată soţiei din închisoare (care nu i-a parvenit acesteia niciodată), fostul director al Institutului Central de Statistică enumeră bunurile sale cele mai valoroase pe care familia ar putea conta: alături de cărţi, se mai află ceasul, stofa pentru un costum, „stiloul cenuşiu din saltarul mesii şi cartonul neînceput cu hârtie de scris". (O declaraţie de avere asemănătoare face Ion Caraion care, la a doua sa arestare, din 1958, declară că posedă „1) bibliotecă cuprinzând aproximativ 600 – 700 vol. de literatură şi filosofie. 2) rufărie de corp", document reprodus în *Poezii arestate*, ediţie şi prefaţă de Nicolae

Ţone, Bucureşti, 1999). Mai degrabă rezervat şi discret în relaţiile sociale, A. Golopenţia a fost, în schimb, un ins de o autentică şi eficientă generozitate („Nu eram în stare să refuz ceva ce nu era materialmente imposibil"), astfel încât pentru cercetătorii din institut el trece un „protector al nostru al tuturor a" (potrivit lui Anton Raţiu). Compasiunea şi protecţia se manifestă, însă, şi în cercuri mai largi: pe B. Zilber, spre exemplu, îl vizitează în mai multe rânduri în timpul războiului pentru că îl socotea „oropsit", lui Pătrăşcanu, încă ministru, îi solicită să intervină în favoarea arestaţilor Mircea Vulcănescu şi Petre Nemoianu, după cum la întoarcerea de la Paris îi ajută pe cei din emigraţie, în special trimiţându-le cărţi (lui C. Brăiloiu, M. Niculescu, Al. Ciorănescu, N. Herescu etc.), dar şi făcând diligenţe, precum în cazul lui Mircea Eliade, pe lângă profesori din SUA pentru ca acesta să poată ocupa o catedră de istoria religiilor.

Cât priveşte realitatea carcerală (de „dincoace de zăbrele"), *Ultima carte* este o piesă de importanţă majoră, aducând perspective noi şi completări, pentru două serii documentare pe care literatura de închisoare le-a constituit deja: seria mărturiilor provenite de la profesorii întemniţaţi (Onisifor Ghibu, Nicolae Mărgineanu, Alice Voinescu etc.) şi, desigur, seria depoziţiilor despre procesul Pătrăşcanu (Lena Constante, Harry Brauner, Belu Zilber, Anton Raţiu etc.). Sunt încă o dată şi cu mare claritate dezvăluite mecanisme ale sistemului penitenciar, durata şi practicile anchetei, liniile de interes ale interogatoriilor, strategiile incriminării şi mijloacele de intimidare duse dincolo de pragul umanului. Spre exemplu, în una dintre declaraţiile date în 20.03.1950 sunt consemnate următoarele întrebări ale anchetatorului: „1. *De ce crezi că vei fi condamnat la moarte*? *2. Pentru ce fapte vei fi socotit duşman al poporului*? *3. Eşti convins că faptele arătate mai sus sunt suficiente pentru a fi condamnat la moarte, în cazul în care s-ar urmări distrugerea Dumitale*?" etc. De altfel, în carte torţionarii

sunt bine reprezentaţi, arătându-şi chipul propriu prin informări, declaraţii sau rapoarte şi demonstrând, o dată în plus, că deţinuţii din închisorile comuniste nu au fost victimele unor principii revoluţionare, radicale ori ale unei justiţii de clasă, ci că suferinţa lor cumplită a fost cel mai adesea provocată de capriciile unor caractere rudimentare, veninoase, de ambiţiile vane, excesive şi chiar de instinctele criminale ale unor inşi pe care puterea comunistă i-a propulsat spre vârful ierarhiei. Sunt de reţinut din această sinistră galerie măcar două figuri: cea a Luciei Apolzan care, într-un rudimentar limbaj stalinist, îşi „demască" şi îşi înfierează colegii din institut insuficient înregimentaţi partinic şi cea a colonelului Ioan Şoltuţiu care, pentru a se face plăcut ministrului Drăghici şi personal tovarăşului Gh. Gheorghiu-Dej (al cărui scris îl identifică pe marginea unor declaraţii ale arestaţilor), asigurându-şi, astfel, avansarea rapidă, nu ezită să devină o unealtă barbară care întocmeşte *un plan de anchetă*, cu răspunsurile deţinuţilor dinainte stabilite, autorizând orice mijloace pentru ca acţiunea să fie dusă la îndeplinire. În 1967, când se reanchetează procesul, acelaşi Şoltuţiu mărturiseşte că „Nimic nu am crezut", „Totul a fost o minciună", că a dispus să fie bătuţi oameni care „La mine veneau gata schingiuiţi" şi că „Sunt cu conştiinţa împăcată, că de la mine nu a pornit nimic". Întrucât sub aceste propoziţii se află cadavre şi condamnări la închisoare care se măsoară mai uşor cu secolul, nu putem spune că ele aparţin unui cinic, ci unui criminal.

Marea putere a cărţii, forţa ei de a zgudui conştiinţa cititorului (comparabilă – unul dintre puţinele cazuri dintre cărţile de gen din România – cu cea a *Arhipelagului Gulag* al lui A. Soljeniţîn) este de găsit în drama umană care se consumă aici. Impactul de mare pregnanţă se datorează, înainte de toate, formei: dacă naraţiunea pune o distanţă temporală, care funcţionează deopotrivă ca filtru de producere şi ca tampon emoţional pentru receptare, între prezentul relatării şi trecutul povestirii, în schimb,

transcrierea directă a depoziţiilor din anchetă, prin forma lor dialogică, teatrală, îl lipsesc pe cititor de un ecran protector şi îl plasează în poziţia de spectator, de martor în direct. Or, pe „scenă” nu se petrece un conflict politic (cu fiecare moment care trece acela se dovedeşte mincinos, inexistent), ci, cum singur o spune, „catastrofa unui nenorocit”, tragedia unui ins singur care înfruntă un mecanism ce nu e orb, dar este stupid şi implacabil. Fostul sociolog nu se numără între deţinuţii care trăiesc cu speranţa că lucrurile se vor lămuri (în una dintre primele declaraţii el dă de înţeles că nu-i sunt necunoscute acţiunile de epurare politică din URSS), ci dintre lucizii care, „cu ochii deschişi, în prăpastie”, cer clemenţă călăilor precum în această scrisoare adresată procurorului general: „Scutiţi numele familiei mele de oprobriu şi pe mine de un sfârşit tragic, dacă e cu putinţă. Şi ce nu e cu putinţă pentru un partid atât de puternic şi într-un Stat atât de disciplinat!”. Cu fiecare zi, A. Golopenţia îşi pierde punctele lăuntrice de sprijin, precum şi şansa unei terapii livreşti („închisoarea, cu lipsa ei de cărţi în care să mă ascund”, cerşite neîncetat, constituie un laitmotiv al declaraţiilor), fiind torturat la gândul tot mai stăruitor că „voi fi judecat, voi intra în închisori pentru mulţi ani, soţia şi copiii vor lupta cu mizeria sau vor pieri, cărţile se vor risipi, iar ideile se vor irosi netransmise”. Trauma individului stăvilit în creativitatea sa şi, mai ales, a tatălui despărţit brutal de copiii lui (trăind copleşit de marea vină că „ei riscă să fie crescuţi numai de mamă şi în condiţii mai grele decât au fost cele în care am crescut eu”) este amplificată prin faptul că ea este împărtăşită nu unui semen capabil să aducă alinare, ci agresorilor, celor care au provocat-o. Vorbind cu un patetism reţinut, încredinţându-le scrisori personale cu rugămintea de a fi expediate, cerându-le îndurare călăilor săi, Anton Golopenţia a trăit o situaţie fără ieşire, o situaţie tragică.

Mutată din beciurile securităţii între coperţile unei cărţi tragedia nu poate fi exorcizată; ea capătă, însă,

dreptul la memorie, readucându-l la lumină nu numai pe savantul care se pregătea să fie, ci şi pe întemniţatul Anton Golopenţia, asasinat de puterea comunistă. Reţinut fără mandat de arestare în Biblioteca Academiei, Anton Golopenţia se întoarce după mai bine de jumătate de secol în bibliotecă, demonstrând nu doar că manuscrisele nu ard, dar că nici trupurile nu sunt pieritoare, că uneori chiar ele, lovite, rănite, părăsite, se transformă în Carte.

Înşelătoare exerciţii de despărţire

Jurnalul lui Mircea Zaciu împărtăşeşte destinul privilegiat al acelor cărţi care, venind pe terenul unei acute aşteptări a contemporanilor, sunt repede asimilate şi, recunoscute fiind ca oglinzi ale timpului, primesc, într-un răstimp relativ scurt, statut de opere clasicizate. Publicat în patru volume, după 1990 (volumul I, Cluj, Dacia, 1993; volumul II, Dacia, 1995; volumul III, Bucureşti, Albatros, 1996; volumul IV, Albatros, 1998), depunând mărturie despre ultimul deceniu al regimului comunist (1979 – 1989), pe care îl consacră sub numele de „deceniul satanic", *Jurnalul* întruneşte în momentul apariţiei sale atât calitatea formală (o specie nonficiţională, o confesiune făcută direct, sub nume propriu), cât şi probitatea morală pentru a fi discursul pe care o întreagă epocă îl aştepta despre sine. Criticii (nu puţini dintre ei, personaje ale cărţii) au practicat, cu o majoritate greu de realizat în literele româneşti, o întâmpinare entuziastă, acordându-i *Jurnalului* calificative excepţionale, ba chiar reclamând pentru această carte regimul special al capodoperei. Cea mai simplă explicaţie a succesului şi a rapidei consacrări se află în rara stăruinţă a autorului de a produce, cu puţine întreruperi, un discurs jurnalier într-o epocă a unei uniformizări dezolante, considerată de mulţi contemporani de ne (de) scris.

Dincolo, însă, de încăpăţânata revenire la masa de scris şi dincolo de înclinaţia pentru această specie (după propria mărturie, autorul face însemnări zilnice din adolescenţă), travaliul scriiturii se alimentează,

deopotrivă, din conştiinţa responsabilă a cronicarului şi din conştiinţa estetă a artistului. Cea dintâi îl avertizează pe autor că tocmai această epocă a marilor mistificări are nevoie – mai acut decât altele – de prezervarea documentului. Operă de subterană, clandestină prin însuşi regimul ei discursiv, jurnalul devine tocmai specia documentară prin excelenţă. Când unul dintre confraţi îi vorbeşte despre oroarea pe care o are faţă de jurnalul intim, diaristul se întreabă intrigat: „Şi totuşi, documentul, atunci, unde să fie consemnat?” (*Jurnal* II). Din acest punct de vedere, atât pentru memoria comunitară, cât, mai ales, pentru memoria breslei scriitoriceşti, cu toată subiectivitatea implicată (este în joc – ţine să avertizeze autorul – „trăirea nemijlocită” a unei istorii), *Jurnalul* este, neîndoielnic, o trezorerie, a cărei carieră, aflată de-abia la început, se anunţă prodigioasă. De profesie istoric literar, ştiind prea bine să reţină, să prelucreze şi să ofere informaţia, Mircea Zaciu manifestă o solidaritate profesională în alb, lucrând în contul istoricilor (şi în special al celor literari) din viitorime. E lesne de anticipat că *Jurnalul* de faţă va oferi un preţios material pentru monografii critice, istorii literare, studii de mentalitate etc. Spre a face un singur exemplu, trebuie spus că studierea cazului Caraion (excesiv de pasional tratat astăzi la noi) e obligatoriu să treacă şi prin volumul I al *Jurnalului*.

Pe de altă parte, conştiinţa artistică (dublată de temeinica ştiinţă a criticului literar) este cea care garantează autorului faptul că tocmai această realitate uniformizată, monotonă, absurdă, care deconstruieşte sensurile şi coerenţa vieţilor omeneşti, este în măsură să furnizeze, prin ea însăşi, fără intervenţia imaginarului şi în absenţa procedeelor de ficţionalizare, o certă dimensiune estetică discursului care se angajează să o descrie. „Realitatea – notează M. Zaciu în 1984 – e cel mai bun roman, desfăşurat sub ochii noştri, dar care nu şi-a găsit autorul, s-o transcrie, pur şi simplu” (*Jurnal III*). Trei ani mai târziu, una dintre călătoriile cu scop didactic îi

prilejuieşte autorului o reflecţie similară: „Din nou, observ deficitul de cunoaştere a romancierilor noştri de azi, care înlocuiesc o realitate aşa de pregnantă, cu tipologii fictive, inventate. În fapt, personajele adevărate sunt mult mai pitoreşti şi mai bizare, prin însuşi faptul că trăim într-o psihoză, un soi de schizofrenie colectivă” (*Jurnal IV*). Documentul veritabil al unei epoci mincinoase, jurnalul devine totodată – potrivit acestor propoziţii de poetică, ce se află, de altfel, diseminate în întreaga scriere – şi „romanul” ei senzaţional (*cvasi-romanul*, potrivit formulei întrebuinţate de Mircea Zaciu în *Argument*), prin înregistrarea anomaliilor care, datorită proliferării necontrolate, au ajuns să instituie norma. Portretizând „personaje ale paradoxului”, narând istorii bizare sau cartografiind doar detaliile banale ale unei realităţi cotidiene care a avut neşansa de a deveni coşmarescă, autorul *Jurnalului* construieşte cu o mare pregnanţă (pe care comentatorii n-au contenit s-o evidenţieze şi s-o aprecieze sub numele de vocaţie epică) o întreagă lume, despre care – pe măsură ce timpul ne înstrăinează – putem spune, făcând apel tot la o expresie a lui Mircea Zaciu despre perioada interbelică: „Parcă e vorba despre o altă lume, de o altă viaţă. O recunosc, am trăit şi eu o vreme în ea, acum pare de-a dreptul neverosimilă”.

Întemeiată pe vocaţia epică, pe arta portretisticii ori pe acea reuşită dimensiune a vizualităţii, care dă multor pagini o dinamică cinematografică, calitatea artistică a *Jurnalului* este asigurată (mai ales dacă e de angajat o supoziţie pe termen lung, pentru viitoarele epoci în care cartea nu va mai exercita nici fascinaţia oglinzii şi nici nu va mai satisface curiozităţi imediate) nu atât de efectele insolite, cât de explorarea vieţii interioare a individului. Consider, aşadar, că, în plan literar (acolo unde operele nonficţionale trebuie să reînnoiască mereu certificatele estetice), *Jurnalul* se (va) susţine prin acele teme ale interiorităţii care sunt, totodată, perene teme literare: singurătatea, boala, moartea celor apropiaţi, înstrăinarea,

drama sau imposibilitatea comunicării etc… Conceput şi practicat multă vreme ca un „jurnal fără intimitate” (cu o sintagmă sartriană în care Mircea Zaciu se regăseşte), scrierea trădează, din chiar cele dintâi rânduri, intenţia autorului: „Un an nou – la ce bun? Am senzaţia cumplită că nimeni nu mai are nevoie de nimeni”. Treptat, acest discurs al eului, cenzurat programatic, îşi va relua revanşa devenind predominant. Pe măsură ce ieşirea din viaţa publică e tot mai pronunţată, pe măsură ce confruntările şi bătăliile literare se sting (*Dicţionarul scriitorilor români* se aşază şi el între cauzele care nu mai întreţin nicio nădejde), iar călătoriile sunt tot mai rare, odată cu ele se retrag sau dispar pârghiile decisive ale epicului şi confesiunea cucereşte, în schimb, tot mai mult teren în defavoarea evenimenţialului. Se ajunge în situaţia ca, în volumul IV al *Jurnalului*, principiul dominant de organizare al naraţiunii să fie, de fapt, unul specific prozei de analiză psihologică, chiar dacă procedeul cel mai frecvent nu este introspecţia, ci – mult mai dinamic, adecvat texturii fragmentarizate a speciei – un tip de flash autoscopic. Acest ultim volum pune, prin urmare, cu precădere în pagină drama unei identităţi ultragiate, aflate „în derivă”. „Teribila singurătate” – resimţită în răstimpuri şi altă dată – devine acum condiţia de existenţă a diaristului, provocând, în corolar, anxietatea, incertitudinea şi sentimentul, tot mai accentuat pe măsura trecerii timpului, al inutilităţii, stări care, sub aspect literar, constituie tot atâtea laitmotive vertebrând compoziţia cărţii. „Proporţiile dramei” sunt date, însă, de faptul că autorul *Jurnalului* este – datorită unei structuri psihice mai degrabă pasive, de tip feminin – incapabil să-şi asume condiţia de izolare şi se află mereu într-o dureroasă, de neîmplinit aşteptare a unei afecţiuni protectoare. „Şi nimeni să mă ajute” (cu variantele: înţeleagă, îngrijească, ocrotească) este propoziţia recurentă a confesiunii, în măsură să indice că nuanţa acestei singurătăţi este cea de părăsire. *A fi singur* echivalează, aşadar, pentru autorul *Jurnalului*, cu a fi

abandonat. În canavaua acestei condiţii, se configurează o psihologie de mare vulnerabilitate, nesigură şi temătoare în raport cu ceilalţi, nu o dată cultivând suspiciunea, inclusiv faţă de puţinii prieteni apropiaţi sau faţă de propria fiică (ultima din familie ce pleacă din ţară). Trăind ei înşişi în aceeaşi lume închisă, confiscaţi, probabil, de propriile lor neîmpliniri, cei apropiaţi nu par să arate mai niciodată destulă atenţie şi suficientă căldură faţă de problemele diaristului. Din acest motiv şi printr-un paradoxal mecanism de apărare, ajunge să fie mai bine primită afecţiunea unor oameni aflaţi în cercuri mai îndepărtate: emoţiile acestor întâlniri mai rare, şi prin urmare mai proaspete, par să răspundă mai bine acestei greu de îndestulat absenţe a afecţiunii.

Într-un mai târziu *Jurnal renan* (1991) – publicat în volumul *Scrisori nimănui* (Târgu-Mureş – Oradea, 1996) – Mircea Zaciu citează o frază a lui Michel Foucault, un autor cu care îşi descoperise „unele similitudini tulburătoare”: „Ştii pentru ce scriem? Spre a fi iubiţi”. Printr-un paradox, tocmai *Jurnalul*, adică discursul care mărturiseşte despre singurătate, frustrare, abandon şi despre atât de dizolvanta lipsă a iubirii, reuşeşte să recâştige, pentru autorul său, afecţiunea absentă odinioară. Despre această izbândă a cărţii – o adevărată revanşă a solidarităţii – vorbesc discursurile criticilor (confraţilor), ele însele inserate între coperţile cărţii, începând cu volumul al doilea. Operă prin care Mircea Zaciu îşi propusese să practice „exerciţii de despărţire”, *Jurnalul* îl integrează pe autor, fixându-l mai adânc şi, pe cât se poate prevedea, pentru totdeauna, în lumea de care se pregătea mereu să se despartă.

Naturi catilinare

Dacă, în general, anii de după 1989 au favorizat dezvoltarea unei culturi a eului şi, în interiorul acesteia, a unei foarte interesante literaturi autobiografice, atunci se poate spune că ultimii ani s-au constituit într-un interval mai mult decât fast (de graţie, aproape) pentru jurnal

(folosesc aici termenul în înţelesul propriu şi restrâns, de specie autobiografică ce se defineşte prin notaţii – aproape – zilnice, referitoare la desfăşurarea vieţii personale în sfera privată şi/sau publică, şi nu am în vedere acele scrieri, în fapt memorii, care într-un înţeles figurat s-au intitulat astfel). În acest scurt interval au apărut mai multe opere diaristice remarcabile, datorate unor autori precum Victor Felea, Alice Voinescu, Virgil Ierunca, Radu Petrescu, Mihai Rădulescu etc., dintre care două cred că sunt excepţionale: *Jurnal suedez* de Gabriela Melinescu şi *Jurnal* (Bucureşti, Humanitas, 2001) de Mircea Cărtărescu.

Datorate unor mari scriitori, cele două cărţi marchează o mutaţie semnificativă în diaristica românească post decembristă, anume trecerea de la *jurnalul ca document al cetăţii* (ce îşi propune, prioritar, să păstreze un adevăr al Istoriei, în care istoria personală, fiind doar cutia de rezonanţă, trece în plan secund) la *jurnalul ca document al persoanei*. Spre deosebire de majoritatea confraţilor, cei doi nu-şi propun rolul de grefieri ai lumii în care trăiesc (ale cărei mişcări, mai ales seismice, le consemnează, însă, în răstimpuri), ci pe cel de copişti (iar din când în când de corectori) ai propriei lor interiorităţi. Asemenea Gabrielei Melinescu ce practică jurnalul ca pe o formă de detectivistică exersată asupra propriei vieţi (pentru „a mă descoperi pe mine cu intenţiile mele şi cu alegerile mele atât de iraţionale, şi apoi «mâna destinului»”), Mircea Cărtărescu atribuie jurnalului un însemnat rol existenţial, ce îmbină dezvăluirea şi explorarea de sine cu tentativele de reechilibrare lăuntrică: caietele cu însemnări zilnice reuşesc să fie „paiul de care mă agăţ într-o disperare abulică”, „câmpul de luptă în care înfrunt vidul şi încă un vid dărăpănat, cu pietrele clătinate, mortarul fărâmiţat şi plin de insecte cenuşii, bucăţi de azur arzând ochii prin acoperişul încărcat de ierburi” ori – precum în această afirmaţie încă mai acută – „Jurnalul rămâne mai departe cel mai adevărat, mai important şi – pe mari spaţii de timp – *unicul*

mod de a şti că exist, că viaţa mea interioară, intrată uneori în strâmtori fără speranţă, continuă şi caută largul”. De altfel, pe lângă atitudinea scripturală comună şi pe lângă excelenţa literară, sunt de observat şi alte interesante similitudini: fiecare diarist are, în debutul însemnărilor prinse în carte, 34 de ani şi trăieşte confruntarea cu o lume nouă (exilul în cazul poetei plecate în Suedia, lumea postcomunistă pentru scriitorul optzecist al cărui jurnal cuprinde intervalul 1 ianuarie 1990 – 31 decembrie 1996), în care veche şi constantă rămâne propria creativitate. Pe fond, însă, naturile interioare „scrise” aici sunt substanţial diferite: *Jurnalul suedez* pune în pagină o natură tare, neclintită, ce se frecventează pe sine cu instrumente ale tragicului (destin, noroc, nenoroc), dar care are şansa de a avea un puternic centru în credinţa religioasă, ce face posibilă integrarea crizelor, în vreme ce *Jurnalul* dezvăluie o natură mai degrabă catilinară, dizarmonică şi descentrată, măcinată de contradicţii şi căderi interioare, incapabilă să-şi prezerve pe termen lung coerenţa şi sensul. Singurătatea, deprimarea, suferinţa („întotdeauna m-am identificat pe mine însumi cu suferinţa mea. Când nu am simţit tulburare şi suferinţă, parcă nu am fost eu, ci altul care a trăit”), chinul, tristeţea, eşecul, nefericirea, războiul lăuntric şi ura de sine („Mă urăsc cum n-am urât nimic vreodată”), starea de paragină şi cea de „crah existenţial”, sentimentul de a fi „terminat, un cadavru viu” şi de a se afla în pragul unei „catastrofe psihice”, o depresie aproape cronică („depresiune din ce în ce mai adâncă, mai ciudată, mai neliniştitoare”), acestea sunt stările care revin cu cea mai mare frecvenţă (când nu se găsesc în regim de permanenţă) în însemnările lui Mircea Cărtărescu.

Se află aici datele unei structuri nedesăvârşite, adolescentine (şi e vorba nu de nostalgia adolescenţei, care constituie un laitmotiv al jurnalului, ci despre adolescenţa ca vârstă interioară şi creatoare, având combustia, compoziţia şi ambiguităţile sale specifice) şi

totodată atributele unei structuri de tip dramatic, kafkian. Nume invocat în mai multe rânduri („Îl cunosc şi îl înţeleg mai bine decât oricine”).

Kafka este autorul cu care – în materie de naraţiune autobiografică – M. Cărtărescu are o substanţială înrudire, atât la nivel de sensibilitate (comună fiindu-le ceea ce scriitorul român numeşte „o vulnerabilitate înspăimântătoare”), cât şi la cel al tematicii eului. Amândoi scriitorii trăiesc – între alte teme comune – viaţa ca pe o suferinţă ce are o înfricoşătoare graniţă cu nebunia („nu sunt în stare de nimic, în afară de suferinţă”, îşi însemna Kafka în jurnal, şi tot el notează „ia-mă, ia-mă, împletitură de nebunie şi suferinţă”), amândoi văd în căsătorie, în calitatea ei de experienţă deplină a maturităţii, chiar dacă biografiile lor diferă (Mircea Cărtărescu fiind însurat şi având o căsnicie cu depline momente de fericire), o primejdie pentru creativitate, după cum identic este modul de a concepe scrisul (pentru care niciunul nu are timp îndestulător) ca fiind chinul salvator, justificarea şi Sensul unei existenţe altminteri profund deznădăjduite.

De altfel, nici analitica interiorităţii nu are mai niciodată o valoare în sine, ci este practicată mereu ca o anticameră, uneori ca o provocare, un mod de desţelenire a propriei creativităţi. M. Cărtărescu înţelege să convertească dramele lăuntrice într-o sursă a creaţiei: „Să faci literatură din substanţa crizei. Să fii tare tocmai prin slăbiciune. Să fii bărbat tocmai pentru că eşti femeie. Să învingi tocmai pentru că eşti învins”. Dacă scrisul înseamnă autodevorare şi o crudă vânătoare de sine („Mă voi vâna fără milă şi mă voi găsi şi-n gaură de şarpe”), dacă acesta se autentifică mereu prin trăirile proprii („Nu pot exprima /fir-ar să fie/ ceea ce nu simt…”), în schimb creaţia exclude transcrierea, sfâşierea vieţii alimentând, de fapt, coerenţa artei: „Dacă viaţa mea e ruptă mereu ca o pânză de păianjen, refuz să îmi de-construiesc la fel opera. Dimpotrivă, scrisul meu va trebui să fie continuu şi adevărat, netulburat în perseverarea lui către sine”. Având

în prim-plan, strâns împletită cu analitica eului (din albia căreia se avântă şi în care revine continuu), tematica scrisului, *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu este, în sensul deplin al termenului, *un jurnal de creaţie*. Sunt consemnate aici aspecte legate de împrejurările creaţiei (locul, durata, ritmul, întreruperile etc.), de felul celor care interesează în cel mai înalt grad istoria literară şi sociologia literaturii, care îl aşază şi pe autorul *Orbitorului* – cel puţin pentru această perioadă a vieţii sale – în rândul scriitorilor cu un trai foarte modest, scriind la masa din bucătărie şi luptându-se să câştige – dimineaţa devreme ori noaptea târziu – ore pentru scris: „De ani de zile scriu în condiţii precare, fără o cameră şi un birou al meu, fără timp de meditaţie, printre picături, ca-n mijlocul unui cazan clocotit care disipează tot ce-ncearcă să se adune”. Sigur este că de acum înainte cărţile autorului şi în special *Travesti* şi *Orbitor*, a căror producere este îndeaproape însemnată aici, se vor citi împreună cu *Jurnalul*, aşa cum *Matei Iliescu*, romanul lui Radu Petrescu, se citeşte alături de *Părul Berenicei*. Spre deosebire, însă, de jurnalele lui Radu Petrescu care reţin aspectele tehnice şi, într-un sens mai general, travaliul de impersonalizare pe care scriitorul îl parcurge, într-un proces de *asceză spirituală* cu care, în mare măsură, creaţia se identifică, *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu (ca şi cel al Gabrielei Melinescu, de altfel) nu ocoleşte zonele de profunzime (fie ele mlăştinoase) ale psihicului, nu ignoră infernul emoţional, în inima căruia se instalează nu o dată, configurând, astfel, o *psihologie a creaţiei*, cu feţe şi etaje multiple. Sunt capturate din adâncime, din „spaţiile umede din sinea mea”, vise nocturne, reverii, halucinaţii, momente în care se încheagă viziunea (frumoase pagini despre imaginea fluturelui înscrisă în fiinţa omenească, din care se va cristaliza apoi viziunea din *Orbitor*), după cum, la un alt palier este notată dependenţa creaţiei de actul lecturii („Ca să-mi regăsesc detaşarea şi forţa artistică trebuie să citesc. Am nevoie de o impregnare estetică – sau chiar estetizantă”),

dar şi de capriciile inspiraţiei, sau sunt consemnate îndoielile, spaimele, nemulţumirile (surprinzător de multe privitoare la această splendidă carte care este *Travesti*), rarele momente de bine scriptural (precum cel în care îşi vede romanul „şiroind de frumuseţe”) ori cele de rugăciune în care este invocat harul care, pogorât peste scriitor, să îi mişte nu doar spiritul, ci şi viscerele: „să-ţi cer disperat, Doamne, ce ţi-am cerut dintotdeauna: o carte! Puterea de a mai scrie o carte, de a mai trăi în faţa hârtiei mânjite de spermă şi sânge – dar şi de emailul transparent al visului. Dă-mi uterul paginii, lasă-mă iarăşi hipnotizat şi extaziat în faţa paginii cu picioarele desfăcute, obscenă şi dulce ca o amantă veche care ţi se dă iar”.

Sigur că *Jurnalul* îşi are importanţa lui în cadrul operei lui Mircea Cărtărescu: contextualizează momentele bune sau cele mai puţin faste (graba de a edita *Orbitor* e în măsură să explice, spre exemplu, prolixităţile care împăinjenesc şi perturbă frumuseţea cărţii, în primul volum) şi ne îngăduie să înţelegem cu mai multă claritate o anumită poetică şi un tip de creativitate, pe care le putem, de dragul înnoirii, ataşa postmodernismului în conformitate cu *aspiraţiile* autorului care vede în postmodernism mai degrabă un instrument civilizator, o şansă de a te îndepărta de margine şi de bălăriile care cresc acolo, decât o doctrină artistică ce îl fascinează şi pe care doreşte să o urmeze întocmai. Dar *Jurnalul*, ca scriere independentă, are el însuşi o certă valoare literară, prin tipul de interioritate pe care îl scrie, prin puterea de a pătrunde şi de a dezghioca adâncul, prin dreptul de expresie pe care vulnerabilitatea (înstrăinată, sfâşiată şi stranie) îl capătă aici. Înclin să cred că dincolo de mode şi timp, apariţia unei asemenea cărţi este, pentru literatura română, un semn de maturitate, ce trebuie primit cu încurajare şi cu acea ocrotire (confraternă) cuvenită discursurilor din confesional.

Pasiuni devenite virtuţi

Scriitoare de primă însemnătate în cadrul generaţiei ’60, plecată din ţară în 1976 şi stabilită, alături de soţul ei, editorul René Coeckelberghs, la Stockholm (unde, fără a renunţa la scrisul în limba maternă, publică cărţi la mari edituri vestice şi intră, în mod real, într-un circuit literar european), Gabriela Melinescu şi-a încredinţat Editurii Univers primul volum dintr-un *Jurnal suedez* (*1976 – 1983*), apărut în 2000, pentru ca cel de-al doilea volum al cărţii (ce reţine însemnări din perioada 1984 – 1989) să apară, în 2002, la Editura ieşeană Polirom.

Perioada pe care autoarea o decupează este ea însăşi semnificativă şi în măsură să trezească interesul. Tocmai prin consemnarea unei experienţe de viaţă care stă, prioritar, sub semnul noului (intrarea, confruntarea şi fixarea într-o lume nouă), paginile jurnalului se sustrag, în mare măsură, de la stereotipiile şi monotonia (aproape inevitabile ale) speciei, pentru a se înscrie în clasa unei proze având ca spaţii fundamentale *pragul* (încercarea) şi *drumul*. Chiar şi după ce perioada de acomodare propriu-zisă se consumă, afacerile editoriale ale lui René, opţiunea pentru un mod de viaţă nelipsit de o componentă nomadă ori, pur şi simplu, plăcerea de a călători (ce o poartă pe diaristă prin Lausanne, Innsbruck, Lucerna, Bruxelles, Viena, Salzburg, Florenţa, Milano, Roma şi cu oarecare frecvenţă Cattolica, oraşul italian al vacanţelor de vară) întreţin dinamicitatea şi plinătatea epică ale jurnalului ce se apropie, astfel, la un nivel de suprafaţă, de jurnalele de călătorie. Ţinând seamă de „fascinaţia fără margini pe care viaţa o exercită asupra mea”, nu atât geografia va ţine trează privirea Gabrielei Melinescu în călătorii (şi, în consecinţă, foarte proaspete notaţiile sale), ci – întotdeauna mai incitante – arta şi umanul. Fără a fi o extrovertită şi nicidecum o mondenă, dar convinsă că „fără prieteni viaţa sărăceşte” şi având, în plus, o personalitate iradiantă (care centrează, nu o dată, existenţele celor apropiaţi), scriitoarea acordă mereu interes întâlnirilor cu ceilalţi, între care se numără însemnaţi oameni de cultură

europeni (Artur Lundkvist, Birgitta Trotzig, Vladimir Dimitrievič, Andrei Zinoviev, Pier Paolo Pasolini etc.) sau cunoscuţi scriitori români, fie din ţară, aflaţi în scurte călătorii europene (Marin Sorescu, Nicolae Breban, Constantin Ţoiu, Eugen Uricaru etc.), fie din diaspora (Paul Goma, Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca, Dumitru Ţepeneag, Mircea Eliade etc.), majoritatea dintre ei promovaţi de politica editorială (extrem de generoasă în ce îi priveşte pe scriitorii estici) a lui René Coeckelberghs. Nepracticând portretistica literară (frecventă în jurnale), autoarea reuşeşte să surprindă, totuşi, foarte viu aceste figuri, de obicei doar prin notaţia impresiilor ei pătrunzătoare: „A sosit la Stockholm Mircea Eliade. L-am aşteptat la aeroport. Prima impresie: un vrăjitor cu aer sportiv, un tânăr vultur bătrân, ascunzând ceva misterios şi crud după privirea scrutătoare şi, ca toţi bătrânii, copilăros, plin de farmec şi curtoazie”.

Sigur este însă că nu în aceste mişcări exterioare (oricât de interesante), ci, dimpotrivă, în mişcarea interioară, în ritmurile, convulsiile şi reaşezările lăuntrice, se găseşte tăria *Jurnalului suedez*: „Ţin acest jurnal ca un detectiv, pentru a descoperi în primul rând. A mă descoperi pe mine cu intenţiile mele şi alegerile mele atât de iraţionale, şi apoi «mâna destinului» şi în această metaforă intră şi prietenii trimişi de viaţă care vor să adauge ceva vieţii mele sau cu brutalitate să o distrugă”. Or, tocmai *destin*ul său, poate mai potrivit, *predestinarea* constituie matricea acestei proze din care vor creşte apoi, organic, marile sale teme: iubirea, credinţa şi arta. Copil nedorit de mama sa, născută în stare de moarte aparentă şi aruncată în sala născuţilor morţi, „descoperită spre seară de o soră, în timp ce mama se pregătea să se ducă fericită acasă”, lipsită de vedere şi supusă unei operaţii în urma căreia trăieşte un an cu ochii bandajaţi, trecută printr-o copilărie asemănătoare unui coşmar („care mă mai urmăreşte încă şi mă face să cred că nu vin de niciunde”), scriitoarea cunoaşte „arsurile” unei mari iubiri (alături de

Nichita Stănescu, „fiinţa cea mai iubită din viaţa mea”), cumplita şi neîmpăcata durere a sinuciderii tatălui, precum şi moartea soţului ei în vara lui 1989. Departe de a o fi înfrânt, aceste încercări teribile (tot atâtea obsesii, inclusiv scripturale, dată fiind „neputinţa de a mă desface de durerile trecutului”), îi vor desăvârşi Gabrielei Melinescu un caracter neclintit şi o înţelegere a vieţii ca nepreţuit dar. De pe această poziţie, în fond tragică, marile pasiuni – în special iubirea şi creaţia, care ea însăşi este „un alt fel de ardoare” – devin marile virtuţi. Sprijinită pe credinţa că aceasta este chiar voinţa divină („Dar Domnul ne-a dat la toţi forţă, şi tot ce trebuie ca să suportăm toate evenimentele neplăcute, şi se pare că Lui îi face plăcere când cineva nu evită viaţa în ce are ea mai dezagreabil”), scriitoarea înţelege că numai trecută prin forţa devastatoare a pasiunii şi ieşită în mod miraculos din ea dobândeşte putere şi se poate apropia, mereu în primejdie (pentru că „starea noastră perpetuă nu e decât o vulnerabilitate fără sfârşit”), de un pasager echilibru: „Am trecut prin foc, dar am ştiut mereu că trebuie să fac în aşa fel încât să ies din el şi să-mi vindec rănile meritate”. Iubirea, spre exemplu (de neocolit, de altfel, pentru că cei netrecuţi prin focul ei „se usucă asemeni unor seminţe pe care nici păsările nu le mănâncă”), este „o tragedie care se năpusteşte peste oameni” şi nu poate fi altcum dat fiind că „acel la care căutăm refugiu şi în care credem, pentru că ne spune că ne iubeşte, e un necunoscut pentru el însuşi”.

Mai frecvente, însă, decât notaţiile despre iubire sunt cele despre creaţie şi despre scris. Fără a intra în producerea propriu-zisă a unei opere, fără a consemna procesul de elaborare (aşa cum procedează, de exemplu, Radu Petrescu), Gabriela Melinescu revine obsesiv asupra creaţiei ca mod de existenţă şi ca mare şansă existenţială, ce poate, între altele, să îmblânzească iubirea, reducând din caracterul ei capricios: „Şi poate că asta face ca iubirea noastră pământească să fie şi ea subordonată alegerii mele şi ţinută sub control, ca să nu ne zdrobească

sau să ne încătuşeze cu false iluzii. Rămânem conştienţi de limitele sentimentelor şi e bine că nu ne facem mari iluzii în privinţa căsătoriei care nu rezolvă nimic dacă nu e ţinută în stăpânirea a ceva mult mai de neatins, cum ar fi arta sau religia. Şi eu, şi René, le-am exersat pe amândouă din copilărie, aşa că dacă suntem bine acum e pentru că avem grijă ca umanitatea noastră să nu dispară". Aceasta nu este, însă, singura faţă a creativităţii pe care scriitoarea o cunoaşte: ei nu-i rămân străine nici confruntarea cu inspiraţia sau cu limbajul, fie că este vorba, în termeni universali, de „acea limbă interioară care vine sau nu, când mă aşez la masa de scris", fie de limbile naturale diverse în care ajunge să scrie şi, în fond, să trăiască diferit: „În limba franceză am trăit sentimente puternice, am învăţat să gândesc clar şi cu economie, altfel decât în limba română în care trăiam ca într-o savană. Fructe şi flori îmi cădeau firesc în gură şi pe braţe ca într-un spaţiu vrăjit. Acum / în limba suedeză – n.m., S.C./ trăiesc ca într-un deşert, dar chiar şi în deşert există viaţă, plante şi animale care beau apă în multe feluri ingenioase, unele ajungând chiar să bea apă clară din adâncul de sub nisip". Alteori, scriitoarea dezvăluie caracterul sacrificial sau, uneori, demonic, luciferic al creaţiei, scriitorul fiind şi „o rasă blestemată, în veşnică, neobosită căutare himerică de momente intense, un concurent de temut al iubirii şi credinţei".

Trecută prin focul acestor mari pasiuni care sunt iubirea şi scrisul, asediată de durerile trecutului său, Gabriela Melinescu găseşte resursele de rezistenţă în marea sa religiozitate – în fond, ea însăşi o pasiune –, în credinţa dobândită pe linie maternă şi devenită o a doua natură: „această rugăciune e bunul cel mai de preţ care nu se vede, «arma mea atomică» cu care îi dizolv sau îi tai în bucăţi pe duşmanii din mine. Şi respiraţia cunoaşte această rugăciune fără cuvinte şi ea iese în faţa semenilor mei şi când e frig ea se vede în abur, transformându-se apoi în apă. (…) Iată secretul meu, atât de simplu, lucrul

cel mai bun câştigat în «ţara tristă, plină de umor» în care moartea tatălui meu şi a altora mă apasă greu pe inimă”. Indiferent ce tip de pasionalitate exprimă, dacă vorbeşte din „adâncul suferinţei” sau de pe un platou al bucuriei, jurnalul întrebuinţează mereu un limbaj neutru, fără înfloriturâ sau patetisme, mai degrabă laconic, limbaj ce întărind forţa mărturiei o apropie de proza autobiografică a Marinei Ţvetaeva şi înzestrează literatura română cu o scriere autobiografică de excepţie care duce în zone de mare profunzime spunerea de sine, excluzând, însă, orice urmă de excentricitate sau ostentaţie. Din rele sau bune adâncuri de sine, Gabriela Melinescu vorbeşte întotdeauna cu o eleganţă vibrantă, princiară.

Din lumea nouă

Înotători în nisip

Dumnezeu binecuvântează America (Bucureşti, Nemira, 1995), cel de-al doilea volum al lui Petre Barbu (după debutul în proză scurtă cu *Tricoul portocaliu fără număr de concurs*, Bucureşti, Cartea Românească, 1993) este, în punctul de plecare, un roman de familie, o replică citadin proletară la *Moromeţii* lui Marin Preda, aşadar, la cea mai importantă şi influentă operă a genului din literatura română.

La fel ca în *Moromeţii*, romanul lui Barbu urmăreşte destinul unei familii de tip tradiţional, condusă de un tată autoritar, Ilie Hermeneanu (acesta, purtând acelaşi prenume ca şi celebrul personaj creat de Preda) între ale cărui prerogative intră, în egală măsură, să protejeze şi să înspăimânte. Într-o durată restrânsă (de aproximativ nouă luni, de la sfârşit de august până în primăvara următoare), naraţiunea înregistrează evenimentele (unele, nu lipsite de senzaţional) petrecute în viaţa acestei familii care locuieşte la periferia unui oraş maritim, într-un bloc de opt etaje („«Cu blocul nostru începe ţara noastră, dacă vii dinspre mare!», se mândrea tata când era bine dispus”), în care ocupă, la etajul patru, un apartament de trei camere. Alături de tatăl pensionar, fost constructor de nave pe

şantierul naval (muncitor fruntaş, respectat de colegi, şi turnător – inclusiv al fiului său mai mare – la securitate), în familia Hermeneanu mai trăiesc mama, menajeră cu jumătate de normă la un hotel, care de la începutul căsniciei, de treizeci şi cinci de ani, trăieşte cu spaimă de bărbatul ei („După trei luni de la nuntă, mama a încasat prima palmă. A fost de ajuns să înceapă seria. Scăpa un cuvânt, jap o palmă! Aşa, din senin? Da. Dar de ce dădea? Din orice motiv.”) şi cu teama constantă că nu-i ajung alimentele, precum şi trei copii: Marius, fiul cel mare, inginer naval, care a părăsit casa (după ce a ieşit târziu şi violent de sub tutela părintelui, administrându-i o bătaie) şi, din cât se pare, ţara, emigrând în SUA; Luiza, fiica independentă, bine integrată în „gaşca de rockeri, bişniţari şi minijupiste”, care renunţă să mai studieze la Facultatea de Drept, preferând să joace în filme pornografice, şi mezinul nenumit, o natură debilă şi nedesăvârşită (în urma unei sufocări în nisip), incapabil să muncească undeva, ale cărui preocupări favorite sunt cititul revistelor literare şi însemnările în caiete personale. De altfel, cu excepţia a doua capitole (în care iniţiativa narativă este încredinţată mamei şi Luizei), istoria este spusă din perspectiva acestui fiu: un narator inocent depune mărturie despre destrămarea şi distrugerea familiei sale, ca şi despre o lume complicată şi confuză, înregistrând cele văzute şi, mai ales, auzite (ca mai toţi inocenţii din literatură, şi acesta joacă rolul de confident şi de arhivar, totodată, al poveştilor celorlalţi). Universul astfel creat, deşi nu exclude o bună notaţie realistă a cotidianului, mizează pe combinarea şi valorificarea de factură expresionistă a doua extreme: pe de o parte, violenţa şi murdăria (împinsă până în scatologie) şi, pe de altă parte, stranietatea condusă până la vizionarism. Violenţa domneşte nu numai în apartamentul familiei Hermeneanu („Bătaia v-a ţinut uniţi într-o familie”), ci peste tot „în ţara asta de căcat”: în scara blocului (acolo unde oamenii se îmbrâncesc, se lovesc şi se calcă în picioare ca să vadă mai bine o presupusă flotă

americană, despre care, mai apoi, se va spune că ar fi fost, de fapt, rusească), la cozi sau diverse întruniri spontane (ca aceea formată în jurul Consulatului american, unde „s-a lansat zvonul că se va forma o trupă de gealaţi care-l vor ataca pe sergentul american de culoare, să-i tragă un toc de bătaie, să-l înveţe româneşte”), în scrisorile de ameninţare primite de domnul Remus, recepţionerul-şef al hotelului sau în discursul furibund naţionalist al domnişoarei Puşa, ghid şi paznic la o mănăstire în care sunt mormintele a doi voievozi necunoscuţi, ca şi în întâlnirile tinerilor, în cursele lor nocturne cu maşini, tancuri, excavatoare (în timpul cărora unii se prăbuşesc striviţi de caldarâm), pe care poliţistul Grigore Postolache vrea să le oprească printr-o baricadă de tomberoane conţinând explozibil.

La fel de importante ca şi faptele personajelor sunt, pentru identitatea acestora, fantasmele lor. Spre exemplu, dorinţa pusă de cel care conduce vehiculul în cursele infernale se împlineşte: cum Luiza îşi doreşte „să ne ningă cu fulgi americani”, peste grupul de tineri cade o ninsoare ce treptat se înroşeşte pentru că – explică un rugbyst oarecare naratorului – „n-am scăpat încă de Siberia din noi, boule!”. Resuscitată febril de plecarea lui Marius, reveria americană este, de altfel, cu excepţia naratorului („Tu eşti născut să trăieşti aici”, observă caustic cineva) şi a părinţilor săi, generală. Ea îi animă (chiar dacă strategiile lor sunt ascunse) şi pe bunii patrioţi domnişoara Puşa şi sergentul-major Postolache, ca şi – în termenii revoltei şi ai exasperării – pe tinerii oraşului. Luiza, mai ales, cu sarcasmul ei de fiinţă, în fond, patetică (acelaşi cu care se numeşte pe sine „O curvă fără stea norocoasă, care trăieşte cu un bărbat care ar putea să-i fie bunic. Iar în timpul liber, sora ta, curva fără stea norocoasă, se culcă şi cu alţi bărbaţi, bunici sau nepoţi, banii n-au vârstă”), nu conteneşte să spună: „Nu mai vreau să învăţ aici, nu vreau să-mi nasc copiii aici, nu mai vreau să trăiesc în ţara asta!”. Şi tot ea explică: „Pentru că aici trăim ca nişte

emigranţi (…). Ce vrei, să stai până la sfârşitul vieţii cu ochii holbaţi pe geam şi să umbli ca nebuna fără rost pe străzi?”. Mai mult decât în aspiraţii sau în reverii, America devine tangibilă, pentru unele personaje, pe căi dintre cele mai bizare. Astfel, credinţa domnişoarei Puşa este că, într-o noapte, mama fraţilor Hermeneanu a ajuns acolo, plecând din cavoul voievozilor printr-o conductă de scurgere: „Conducta e făcută pe verticală, noi suntem la un pol şi ei, adică americanii, sunt la polul opus şi a fost uşor drumul, mai degrabă a căzut, ca o pungă de gunoi pe tomberonul nostru de la bloc, a căzut de la noi la ei şi la celălalt capăt a ieşit în plină stradă, lume multă, maşini, lumini strălucitoare şi până la urmă a intrat într-un magazin alimentar. Acolo, se lăuda ea, a lăsat la bagaje punga cu oasele domnitorilor mei şi înăuntru l-a descoperit pe Marius cum se chiora la rafturile pline de haleală şi l-a tras de mână. Doamne, iartă-mă! Nu i-a mai dat drumul până acasă! S-au întors pe cealaltă conductă şi nu le-a fost greu că Pământul e într-o continuă rotaţie şi iar au căzut ca două pungi de gunoi, înapoi”.

Până să-şi vadă visul (american) cu ochii, tinerii din oraşul maritim practică, spre uimirea turiştilor, un joc straniu (uneori, însoţit de o bursă a pariurilor), ce sfidează legile elementare ale fizicii şi este socotit vrăjitoresc: îngropaţi până în gât, ei înoată în nisip. Este aceasta una dintre situaţiile narative care deschide romanul spre un plan vizionar, mai ales când – ca în scena de scaldă a Cristinei – în groapa părăsită de trupul epuizat al înotătoarei se găseşte sânge şi „o pupilă moartă, mai mare decât a găinilor pe care mama, cândva, le tăia în baie”. La aceeaşi viziune coşmarescă („viaţa noastră e un coşmar măreţ”, apreciază domnişoara Puşa) contribuie apariţiile terifiante ale copilului oligofren, avorton salvat de ţigani din groapa de gunoi în ziua căderii lui Ceauşescu, ţinut, pentru o vreme, de elveţienii veniţi cu ajutoare şi retrimis în ţară: „Cu mijlocul înfăşurat în mai multe folii de plastic murdare, omul se târa, strângând în mâini câte un mâner

de fier, cu care se opintea în podea. Rozalia ţipă la el să iasă, că-i zgârie podeaua cu fiarele din mâini, de-abia o spălase, dar Dugan îi luă apărarea şi-l chemă la noi. Era un băiat tuns zero, cu faţa neagră, nespălată şi cu o privire bolnavă". „Monstrul ăla de copil"[137] traversează locuri şi medii diferite din oraş, schimbându-i-se numele în funcţie de fantasmele locuitorilor: la *Sirena*, cârciuma muncitorilor navali, este chemat Ceauşescu, tinerii reuniţi în bomba *Arhitectură* îl numesc Caragiale, adesea i se spune Hagi, pentru ca mama, care îl aduce în casă, îl mângâie şi-l hrăneşte, să-i dea numele fiului ei plecat (pierdut), Marius. Violenţa care le încarcă face ca aceste fantasme să nu păstreze nimic din caracterul bunelor, mângâietoarelor iluzii. Vătămătoare, ele împing personajele spre distrugere şi moarte. Durata romanescă (de aproximativ nouă luni) nu este o gestaţie a vieţii, ci una a morţii: la capătul ei, Ilie Hermeneanu, bătut de prietenul fiicei sale, se spânzură de lustra din sufragerie, în vreme ce Luiza, într-o ultimă, stranie călătorie cu un avion preschimbat în submarin, se sinucide printr-un mic, simplu şi oarecum cochet gest al vieţii: „Luiza îşi scoase masca şi părul ei se răvăşi în lumina verde din adâncuri". Peste câteva zile, blocul de opt etaje este demolat pentru că „blocul ăsta nu mai interesează pe nimeni".

Dumnezeu binecuvântează America oferă una din primele imagini artistice ale lumii româneşti

---

137 O imagine asemănătoare, într-un discurs, însă, nonficţional, există, reiterată, în epistolarul lui I. D. Sîrbu: „Ieri, pe stradă, am făcut cea mai stranie constatare. De exact 15 ani mă întîlnesc, de cîte ori ies, cu o tristă pereche aproape emblematică pentru parcul Cuza, care e în faţa casei mele: un domn (am auzit odată că ar fi avocat) duce de braţ o fetiţă idioată (oligofrenă, mongoloidă). Cum vă spun, fac parte din cotidian, l-am vazut mereu. Dar ieri, mi-am dat brusc seama că, acum, după 20 de ani de cînd îşi plimbă fiica, Tatăl arăta cretin, mongoloid. Fetiţa (acum e sănătoasă, vivace, tot cretină, dar în forţă) priveşte victorios, provocator: tatăl, arată…Mi s-a făcut rău – jur, îmi venea să vomez. M-am gîndit cum arătăm noi toţi, într-o magică oglindă, noi care de atîţia ani plimbăm de braţ, cotidian, un copil oligofren şi mongoloid. Destinul nostru…" (Scrisori către bunul Dumnezeu, ed.cit., p. 33, s.a.).

postcomuniste; prin foarte buna supraveghere a limbajului şi a procedeelor folosite, prin viziunea terifiantă pe care o construieşte fără ostentaţia răului, dar cu certă forţă, această imagine rămâne şi una dintre cele mai pregnante, mai tulburătoare artistic.

„Ţară de mâna a doua”.

După debutul cu un roman excepţional (*Coaja lucrurilor sau Dansând cu Jupuita*, Bucureşti, Cartea Românească, 1994), Adrian Oţoiu publică două volume (gemene[138]) de proză scurtă: *Chei fierbinţi pentru ferestre moi* (Piteşti, Paralela 45, 1998) şi *Stângăcii şi enormităţi* (Piteşti, Paralela 45, 1999), amândouă având subtitlul *Carte de calculatoare pentru spirite literatoare*. Prezentarea grafică neobişnuită (fiecare pagină reproduce imaginea ecranului de computer în lucru, cu bara de unelte activată la câte o „cheie” /comandă, ce devine – alta pentru fiecare povestire în parte, într-o alegere deloc întâmplătoare – şi declanşatorul epic) i-a îndemnat pe comentatori să sublinieze mai ales dimensiunea experimentală (de altfel, deloc străină autorului) a acestor volume. Într-un interviu acordat Ralucăi Alexandrescu, A. Oţoiu ţine, însă, să precizeze că miza acestor volume nu cade pe „interfaţă” („În intenţia mea, grafismul gen «screen capture» din volumele de povestiri era doar o interfaţă, se voia *a friendly – user interface*, prietenoasă cu publicul, fireşte; intenţia mea era să captez astfel interesul unui public care a uitat de literatură, fiind sedus de informatică”) şi că „În fond, încerc şi eu să spun nişte poveşti simple şi pline de enormităţi despre România exasperantă în care suntem siliţi să trăim”, adică „mă străduiesc să reacţionez la aberaţiile vieţii cotidiene româneşti, de la jocurile de întrajutorare la traficanţii de apă chioară, la politicienii de carton” („*Fabule* despre *perfecţionism*” (I), în „Observator cultural”, nr. 57, 27.03. –

138 Strînsa legătură (narativă, dar şi la nivel de viziune, tematică etc.) între cele două volume de povestiri l-a determinat pe Paul Cernat să le considere ca alcătuind „un roman – puzzle” (Ficţiune digitală, distopie sinistrală, în „Observator cultural”, nr. 8, 18.04 – 24.04.2000, p. 11).

02.04.2001, p.19).

Proiectul naraţiunii este explicat, în termeni mai tehnici, de unul dintre personajele cărţii, Gabriel Podină, un tânăr scriitor din Straja care mărturiseşte că lucrează la „un fel de *Dubliners* în variantă autohtonă postmodernă”, îndreptându-se „spre un teritoriu neexplorat la noi, dincolo de autenticitate, spre un hiper-realism factual al transcrierii netrucate, nedistorsionate de clişeele zise ale transfigurării artistice. Îmi petrec zile întregi pe stradă, în preajma unor oameni pe care îi cunosc, adunând până şi ultima fărâmă a vieţii lor, vampirizându-i, iar noaptea aştern totul în fişe mai obiective şi mai seci decât vei găsi în dosarele poliţiei”. La un prim nivel, povestirile lui Oţoiu se integrează (la fel ca romanul care le precedă) într-o proză a cotidianului (numai că, acolo, este un cotidian al anului 1987) şi ele pot fi citite, după cum recomandă personajul, ca nişte „fişe” sau, mai bine (şi cu mai mult folos literar) ca nişte *dosare de existenţă* a căror autenticitate se realizează nu atât prin combinaţia (camilpetresciană) dintre patos şi luciditate, ci prin ironia de grade şi nuanţe diferite (adesea, cu o tonalitate fraternă sau măcar complice) care prezidează şi regizează „naratosfera”, adică acel loc în care coabitează, schimbând perspectivele, „vocile acelea flotante (…) plescăind din elicele lor leneşe, precum seminţele de arţar în aprilie; (…) vocile acelea fără stăpân, simple bufeuri de aer cald, glasuri văduve sau orfane, care atât aşteaptă, o povestire pe care s-o deschidă ele cumva”. Plasate în „anii tulburi de după ’89”, într-o geografie de provincie ardelenească în care se detaşează trei locuri (Straja, Vinderel şi Sibiu), personajele au identităţi dintre cele mai variate: întreprinzători de anvergură diferită (de la afaceri cu îmbrăcăminte second-hand la vânzări de computere, de la angrosişti la patroni ai unor prospere firme de expatriere etc.), funcţionari, politicieni, profesori, scriitori, informaticieni, cântăreţi, plasticieni, ţapinari, conductori de tren etc. Dovedind o înzestrare epică deosebită,

prozatorul reuşeşte – cu mijloacele restrânse, pe alocuri austere, ale schiţei şi povestirii (fără a apela la modalităţile prozei de analiză) – să asigure varietatea şi pregnanţa figurilor sale.

Există, în schimb, în forfota acestei lumi, o tendinţă comună: aceea de schimbare. Indiferent de vârstă, mai toate personajele ajung, astfel, să se mişte, să acţioneze, să proiecteze sau măcar să aspire la o oarecare modificare. Destul de frecventă este schimbarea de nume. Cei trei oameni de afaceri din Triada („Trio Spaima Străjii”, „Sfânta treime” – cum se mai recomandă) cu care se deschide şi se închide ciclul de povestiri (la început, o inaugurare a unor prospere afaceri şi, în final, un faliment deconspirat cu cinism de chiar întreprinzători ca escrocherie) poartă numele mărcilor de maşini preferate, Leganza, Safrane şi Escort. După un accident de tren din copilărie, Silvia devine – la îndemnul unui ţigan – Laura, Lucian Mezeşan este poreclit de săteni Luchi Streche şi îşi alege ca nume de afaceri pe cel de Luki Stricke, Pompiliu Nimigean, activist în ascensiune înainte de 1989, intră în politica post decembristă sub numele Relu Nimigean, în vreme ce mama acestuia, Anuţa Bumbeşteanu, emigrată în SUA, a devenit Hanna Pendeton etc. Rămas fidel numelui său (acela din catalogul şcolar), Orha Ghe Petru, muncitor pe şantier, se încrede, cel puţin în ziua alegerilor, în puterea votului său de a aduce schimbarea (spre exasperarea fostei sale diriginte care îl avertizează: „Sper să nu fie prea mulţi ca tine, că ne-a mânca schimbarea pe pâine!”), iar când această (firavă, de altfel) iluzie se destramă, decide să facă „schimbare de decor” („patria nerecunoscătoare, /…/ mă bate gândul s-o înşel cu alta”), pregătindu-se să plece pescar în Alaska. O „adevărată schimbare. De cetăţenie” le reuşeşte celor trei veri ai lui Gabriel, care ajung în trei continente diferite ale lumii. Alte personaje îşi schimbă oraşul de reşedinţă, locul de studiu, obiceiurile, îşi vând, pierd sau cumpără o altă casă, Doru Scobar trece printr-o teribilă schimbare corporală

(mâna stângă îi este sfârtecată şi cusută la loc), trupa rock Scorpionii Pustei face marea schimbare arzând, alături de fani ai lor, în timpul unui concert ţinut în halele fostului combinat Chimex Straja. Laura ajunge, aşa cum şi-a dorit din copilărie, „mireasă pe viaţă”, schimbând mereu regia nunţilor sale niciodată consumate şi, în general, dacă nu îşi înlocuiesc măcar componentele calculatorului, îşi modifică locul obiectelor în locuinţă sau îşi schimbă, febril, veşmintele la Luki Stricke S.R.L... Având o mare putere de inovaţie în materie de modificări, personajele acestor povestiri se tem cel mai mult de formele fixe, îngheţate: mireasa perpetuă, Laura, este găsită moartă după o repetiţie care „mersese înspăimântător de perfect” (ce anunţa, aşadar, o formă definitivă), iar când operatorul Andrei demarează, într-o reţea internautică, Proiectul Mnemosyne de Prezervare a Memoriei Colectivităţii (constând în derularea, în monitoare-criptă, a unor imagini cu cel mort), de nimic nu se tem mai tare beneficiarii acestui program decât de masca mortuară încremenită pe ecran.

Mai cu seamă prin acest ameţitor carusel al mişcărilor şi schimbărilor depăşeşte Oţoiu, în povestirile sale, zona obişnuită a prozei cotidianului, deschizând-o spre alte paliere şi semnificaţii. Mă refer atât la îndeajuns de transparentele semnificaţii mitice (de exemplu, trupul sfârtecat al lui Doru Scobar centrează un scenariu dionisiac, cuplul Laura-Andrei ipostaziază pe Tristan şi Isolda etc.), alchimice („transmutarea elementelor” şi „cariera de alchimist” sunt, chiar în întrebuinţare ironică, indicii clare pentru un asemenea sens) sau thanatice (mai multe dintre personaje străbat trasee ale morţii, figurile cele mai reprezentative fiind, în această privinţă, Laura şi Jimmy Bud), cât şi la felul în care aici (ca şi în *Coaja lucrurilor*, de altfel), prozatorul lucrează cu categorii precum grotescul, burlescul şi macabrul. Sub puterea lor modelatoare, această „carte despre noi toţi” este nu doar „un ghid turistic”, cum crede, într-un rând, un călător

nepriceput sau doar grăbit, ci şi un ghid în zona alunecoasă, vătămătoare a metamorfozelor primejdioase. Pentru că aceste schimbări repetate sunt foarte adesea tot atâtea forme scăpate de sub control, expandate (pe un principiu de fabricaţie şi existenţă asemănător celui al mărunţilor pufuleţi produşi de firma PSAF-PLAT, cei care au provocat moartea a patru persoane), având centrul de originare în vid, în gol sau în imaginar. Această proliferare a formelor (goale, fără fond) devine malignă şi duce – avertizează balada *Ţara de mână a doua*, cântată cu mare succes de Scorpionii Pustei, atât în varianta română cât şi, pentru publicul tânăr, în varianta engleză, *Seco*nd-*Hand Country* – la „metastaza speranţei". Pentru această lume nu mai sunt suficiente retuşurile aproape vrăjitoreşti ale „pozarului" Caspar (cel care făcea din cele mai urâte fete adevărate regine ale frumuseţii, într-un modest atelier fotografic din Vinderel), ea îşi găseşte corespondentul estetic adecvat în arta ciudată, provocatoare, în Enormităţile monumentale realizate, în mai multe oraşe transilvane, de Doru Scobar. Despre una dintre ele, un ziar local scrie: „Enormitatea lui Scobar nu e defel haotică şi nonfigurativă, cum părea de la nivelul solului. Este cât se poate de figurativă. Reprezintă o mână gigantică, o stângă cu degetele răşchirate spre cer, precum un uriaş radiotelescop cerşind mila divină".

Un discurs adecvat pentru această „Ţară de mâna a doua" sunt şi povestirile („stângăciile") lui Adrian Oţoiu, amuzante, sprinţare, necruţătoare, povestiri în care scriitorul a găsit punctul de bună îmbinare între virtualitatea electronică, virtualitatea literară şi virtualitatea acestei bizare şi sărmane ţări neaşezate. Ele, toate, nu fac decât să recicleze „forme vechi", sperând ca, astfel, să ajungă la inovaţie (sau progres). În fiecare dintre ele, „nu era în fond decât un şuvoi întâmplător, un torent cu scurgere mereu schimbătoare – devenind astăzi litere, mâine peisaje din Valley of Fire, poimâine întuneric – care îl învaţă umilinţa". Pe el, personajul. Pe mine, cititorul (e).

Scara păcătoşilor

Din materialul realităţii cotidiene pleacă şi se dezvoltă şi romanul lui Petru Cimpoeşu, *Simion Liftnicul. Roman cu îngeri şi moldoveni* (Bucureşti, Compania, 2001): din senzaţionalele sau doar importantele ştiri ale actualităţii (căderea jocului „Caritas", pregătirea neîncetată a alegerilor, momentul – măcar pitoresc – în care premierul Victor Ciorbea nu reuşeşte, la Bacău, să dezvelească statuia lui Ştefan cel Mare etc.), din faptul divers, ca şi din situaţiile comune, din – mai ales – fluxul opiniilor curente, cele care trec cu uşurinţă de la coşul zilnic şi vreme la păreri despre viaţă şi moarte, boală, politică, şomaj, cazul Patapievici sau starea fotbalului românesc.

Materialul acesta nu este exploatat – ca în povestirile lui Adrian Oţoiu – în varietatea şi nici în dinamica expansiunii sale, ci el alimentează o structură narativă concentrată, ce valorifică o durată restrânsă (câteva săptămâni din octombrie 1997, cu puţine – şi succinte – linii de fugă spre un trecut recent sau un viitor apropiat) şi un spaţiu de mică întindere (un bloc de opt etaje de pe strada Oilor din Bacău). În plus, Cimpoeşu lucrează în construcţia personajelor sale cu banalitatea unor biografii citadine comune, mai degrabă de periferie (mahala) animată, în cele mai multe cazuri – la fel ca şi la Caragiale – de aspiraţii burgheze sau/şi intelectuale: Ion-şeful-de-scară (pensionar, fost lucrător – electrician – la securitate) şi doamna Gudelia, soţia lui; Gheorghe Compotecras, sergent-major la o unitate de jandarmi; domnul Anghel, funcţionar la Administraţia Financiară, şi consoarta Aglaie; Toma, un proletar autodidact, şi tovarăşul său de discuţii elevate (purtate în prezenţa unei sticle de vodcă), profesorul de biologie Eftimie, un nevricos inocent, acuzat de o elevă că ar fi lăsat-o însărcinată; şomerul, împătimit jucător la loterie, Elefterie Popescu şi soţia Gleofina; Temistocle, elevul silitor de treisprezece ani, care locuieşte cu bunica Elemosina şi e tainic îndrăgostit de profesoara

lui de română, domnişoara Zenovia Sempronian (ea însăşi vizitatoare asiduă a blocului, unde ia ore de yoga de la Nicostrat Zăvorâtul).; doamna Pelaghia, nevasta domnului Costică, îndrăgostită vinovat de un misterios colocatar („al cărui nume îl trecem sub tăcere”); Ilie, bateristul cu aptitudini de mecanic, exersate asupra propriei motociclete şi Simion, pensionarul cizmar de la parter etc. Condusă de o voce narativă consubstanţială cu a personajelor, o voce colocvială, de vecin curios şi comprehensiv (având, pe alocuri, accente de înduioşare amuzată) naraţiunea mizează pe istoria măruntă şi pe personajul-tip, într-o manieră care îmbină o dimensiune cehoviană (constând în autentica şi nuanţată recepţie a dramei mărunte) cu o alta comică, în vădită (şi subliniată, de altfel, prin personajul Elefterie Popescu, construit în replică la celebrul Lefter Popescu din *Două loturi*) descendenţă caragialiană, îmbinare care apropie proza lui Cimpoeşu de cea a lui Ioan Groşan. Fiecare personaj trece printr-o situaţie neplăcută (măcar e înşelat de un vânzător ambulant), dacă nu trăieşte o veritabilă dramă casnică sau familială; aceste episoade individuale sunt construite, de cele mai multe ori (fără a pierde, însă, din consistenţă, şi fără ca personajele să fie schematizate sau dizolvate), ca situaţii comice, ceea ce face ca *Simion liftnicul* să se distingă ca un bun roman comic (în varianta clasică, de comedie a moravurilor), gen rar frecventat în literatura română.

Episodul care ajunge să centreze această lume, făcând din personaje nu doar protagoniştii unor istorii individuale, de apartament, ci şi participanţii la o istorie comună, de scară (cu precizarea că *scară* ataşează aici şi un înţeles suplimentar, de scară a păcătoşilor care îşi caută mântuirea), îi aparţine lui Simion. Pregătit şi îndemnat de către un înger (venit, în travesti profan, cu pantofii la reparat), blândul cizmar de la parter se blochează în lift la ultimul etaj, al optulea (se mizează, evident, pe semnificaţia transparentă a cifrei), pentru a putea duce –

după cum îi explică şefului de scară – o adevărată viaţă spirituală: „— Îmi fac rugăciunea de dimineaţă. Mă rog lui Dumnezeu pentru toţi locatarii blocului acestuia, oraşului acestuia, ai tuturor satelor şi oraşelor ţării acesteia, precum şi pentru toţi oamenii în general.

— N-ar fi mai bine să te rogi în garsoniera dumitale?

— Nu pot, fiindcă mereu se găseşte cineva să trântească uşa liftului. Nu mă pot concentra. În plus, acolo sunt prea mulţi ţânţari. Domnul Ion-şeful-de-scară chibzui câteva momente. Într-un fel, Simion avea dreptate. Modul în care numeroşi locatari manevrau liftul venea în contradicţie cu instrucţiunile de folosire. (…) – Bine, dar măcar după ce-ţi termeni rugăciunea, să dai drumul la lift, ca să-l poată folosi cetăţenii, recomandă dumnealui, ca şi cum, odată cu această recomandare, problema ar fi fost deja rezolvată.

— După aceea încep rugăciunea de prânz, anunţă scurt Simion. Apoi pe cea de seară şi pe cea de noapte. (…) – De ce nu te duci la biserică?

— Vai, vai, vai, vorbeşti de parcă n-ai şti ce înghesuială e acolo şi cum se calcă lumea în picioare! De parcă n-ai şti că mulţi se duc la biserică numai pentru că au nevoie de un alt Ceauşescu – pentru ei, Dumnezeu este înlocuitorul lui. Află de la mine, Nelule: dacă Ceauşescu n-ar fi murit, ei n-ar fi simţit niciodată nevoia să meargă la biserică!”. Simion câştigă, însă, simpatia vecinilor săi, care îi recunosc – cu uşurinţă, fără uimire – statul de intermediar divin, drept care, într-o formă de pelerinaj, îl caută, cerându-i sfatul sau doar mărturisindu-i-se. Cizmarul închis în lift devine astfel, pentru mărunta comunitate, un învăţător, un confesor şi, ca o consecinţă, în fond, a acestor roluri, un înfăptuitor de mici miracole casnice, în măsură să ducă la rezolvarea unor drame de interior.

Balansând între parodie şi parabolă, romanul este, la acest nivel, o replică şi, probabil, mai mult de atât, o tentativă de resuscitare a romanului popular, plecând de la

culegerile de poveşti şi legende biblice de tipul *Vieţile sfinţilor*. Majoritatea numelor personajelor este preluată din calendarul popular şi, odată cu ele, identitatea personajelor păstrează semnificaţii sau trăsături (fie ele degradate, în registru parodic) ale modelelor: Ilie produce zgomote teribile, Gheorghe este un luptător (sergent şi trăgător cu praştia) de mică anvergură, Toma – în antifrază – devine cel uşor de amăgit, Pelaghia este „împărţită", în vreme ce Simion are – după etimonul biblic – darul ascultării. Simion liftnicul este, de altfel, un avatar al lui Simion Stâlpnicul, cel din (discursiv vorbind) *Vieţile sfinţilor*; la fel ca şi acela, personajul lui Cimpoeşu se sustrage din lume, ducând, la capătul scării, o viaţă ascetică, în post şi rugăciune (închis pe dinăuntru în chilia sa), rămânând, totuşi, accesibil oamenilor care îi adresează rugăciuni. Scriitorul valorifică din plin accesibilitatea vieţii sfinte, îndepărtând barierele – la fel ca în povestirile biblice populare – între păcătoşi, aleşi şi sfinţi. Romanul, de altfel, se deschide cu figura Maicii Domnului care, în rugăciunea ei către Tronul Ceresc nu uită să ceară iertare pentru adulterina Pelaghia: „căci s-a lipit zbuciumatul ei suflet de sufletul acelui bărbat al cărui nume îl vom trece sub tăcere, căzut-au amândoi în dulceaţa patimii trupeşti din care nu se mai pot dezlipi şi s-au împleticit în această greşeală ca doi tei împletiţi, copaci pe care nu-i mai poţi despărţi decât tăindu-i din rădăcină... Încă nu-i tăia, Bunule, găseşte în nemărginita Ta îndurare şi pentru ei o cale de izbăvire şi în mulţimea fără număr a milelor Tale miluieşte-i, căci, deşi prinşi în mrejele păcatului, ei caută încă spre Tine cu umilinţă". În altă parte, în acelaşi registru de bună familiaritate cu înaltul, sunt deconspirate planurile şi intenţiile lui Dumnezeu însuşi: „Într-o bună zi, Dumnezeu hotărî să curme suferinţele poporului român. Prea îl încercase de-a lungul veacurilor. Prea îl călcaseră străinii, încă de pe vremea lui Burebista şi Decebal, de nu cumva chiar şi mai înainte. Mai dă-o încolo de treabă! (...) În ziua în care Dumnezeu a luat hotărârea Sa supremă,

România era o ţară ca vai de ea. Trecuseră doi ani de la Revoluţie, şi nimic. (…) Ce era de făcut? Conducătorii ţării nu ştiau, se certau toată ziua. Guvernul umbla mai mult în stare de ebrietate. De altfel, domnul Elefterie făcuse mai demult observaţia că, pentru a pedepsi poporul român pentru păcatele sale, Dumnezeu nu are nevoie să trimită foc de pucioasă asupra lui, sau broaşte râioase, sau nor de lăcuste, sau mai ştiu eu ce alte plăgi, ca la egipteni. E de-ajuns că l-a pricopsit cu nişte conducători tâmpiţi. Însă, între timp, lucrurile se mai schimbaseră, iar Dumnezeu hotărâse să ajute poporul să depăşească greutăţile tranziţiei. Trebuiau luate măsuri de urgenţă. Trebuia să le dea nu petrol, cum a dat arabilor – că parcă-i un făcut, unde e un arab, dacă sapi sub el, dai de petrol. Nici invenţii, ca japonezilor. Nici maşini, ca americanilor. Nu, românilor trebuie să le dai bani de-a dreptul. Era mai simplu aşa. Cu banii poţi cumpăra orice. Aşa că Dumnezeu a hotărât să-l trimită pe pământ pe Ion Stoica”.

Nu e singurul pasaj în care romanul face referinţă sau aluzie le destinul biblic al poporului ales. De altfel, potrivit legendei, modelul biblic de existenţă pentru Simion Stâlpnicul este Moise, fapt ce nu rămâne fără ecou (chiar dacă diseminat şi îmblânzit) în textul literar, asigurându-i unul dintre sensurile de adâncime. Prin Simion liftnicul, prin inocentul Temistocle (prunc orfan, părăsit în lift, cel care încearcă să afle ceva despre natura înaltă a sufletului), prin câteva situaţii narative, ca şi prin pildele şi scrisoarea pe care Simion o lasă vecinilor atunci când părăseşte blocul (o readaptare a parabolei lui Avraam vizitat de înger în Sodoma – secvenţă care, în opinia mea, este parazitară în roman), plecând în lume însoţit de Temistocle, romanul ţese şi păstrează o ambiguitate cât priveşte natura celui de-al doilea timp pe care îl vesteşte: un timp de final al exodului şi de intrare în ţara făgăduită sau un timp ce premerge Apocalipsei, un final de istorie şi de ţară pentru care promisiunile de salvare au devenit imposibile? Tocmai datorită acestei ambiguităţi, este greu

de precizat dacă frumosul roman al lui Petru Cimpoeşu conţine un avertisment teribil sau o promisiune, păstrând intact „un sens al propriilor iluzii”.

Vieţi

În romanul ei de debut *Coborârea de pe cruce* (Cluj, Echinox, 2001), Florina Ilis lucrează cu un mod de construcţie de bună, verificată eficienţă artistică, optând pentru o perspectivă narativă tensionată şi dilematică prin faptul că atribuie – pentru cea mai mare parte a romanului – punctul de vedere şi iniţiativa povestirii unui inocent. Daniel („copilul dăruit de Dumnezeu” nu doar prin numele ce-l poartă, ci şi prin biografie) este un copil găsit (un orfan divin, aşadar) şi crescut de călugări într-o mănăstire unde, pe când se pregătea să iasă din copilărie, îl întâlneşte pe Théo Ignat, un tânăr ce pictează biserica şi de care preadolescentul se apropie, recunoscând, fascinat, un frate mai mare. Pictor ce are repetate probleme cu vederea, Théo rămâne orb după un accident survenit în timp ce lucra în biserică (într-o duminică, pe când Daniel deschide uşa, datorită luminii foarte puternice se dezechilibrează şi cade de pe schele). După accident, Daniel (care a plecat el însuşi din mănăstire, devenind student în teologie) este însoţitorul privilegiat al lui Théo: el este confidentul (amintind de Isac din *Galeria cu viţă sălbatică* de Constantin Ţoiu), tovarăşul de reamintire, ajutorul ce pregăteşte pânza şi vopselele în orele în care Théo încearcă să revină la pictură, dar şi cititorul unor caiete de însemnări făcute în anii din urmă. Romanul are în prim plan o durată restrânsă, de câteva săptămâni (după aproximativ un an de la accident) cuprinzând câteva zile pe care cei doi tineri le petrec împreună în casa părinţilor lui Théo, precum şi, în succesiune imediată, şederea lui Daniel la mănăstire acolo unde noul stareţ, lipsit de înţelepciunea rară a predecesorului (părintele Ioan, sfătuitor şi ocrotitor al celor doi) pune la cale – şi ar dori cu concursul lui Daniel – îndepărtarea de pe pereţii bisericii a frescelor, prea moderne şi – îi pare – prea lipsite

de credinţă, ale lui Théo. În tot acest răstimp, mai întâi la cererea şi în prezenţa prietenului nevăzător, apoi în singurătatea mănăstirii, Daniel citeşte din jurnalul prietenului său. Romanul se dezvoltă şi capătă volum (pe mai multe planuri temporale şi existenţiale) prin această lectură conţinând, pe lângă momentele înscrise de tânărul pictor în caietul său, comentariile, completările, reamintirile celor doi, dar mai ales ale lui Daniel, suscitate de citirea caietelor. Această perspectivă (i-aş spune thomasmanniană întrucât e consacrată de *Doctor Faustus*) dramatizează şi însufleţeşte naraţiunea, prin uimirile, confruntările, refracţiile pe care le consemnează.

La suflul viu al naraţiunii contribuie, de asemenea, şi tipul de personaje, în special protagoniştii, care sunt tineri ce trăiesc cu mare intensitate peregrinajul acestei vârste, atât într-un sens psihologic (ei migrează de la o stare la alta, indecişi şi incapabili să se fixeze, siguri doar că trebuie să găsească linia autentică a vieţii lor), cât şi în unul fizic şi geografic, Théo mai ales fiind un adevărat călător. Plasată în imediata contemporaneitate, în anii ’90, într-o perioadă subliniat confuză (după ce „un decembrie 89 /…/ a dat de pereţi toate ferestrele şi toate uşile închisorii noastre, prăvălind chiar pereţii, şi aerul proaspăt de afară ne-a ameţit pe toţi nu ştiu pentru cât timp”), naraţiunea reţine călătoriile febrile pe care studentul în Arte le face prin lume, în Italia şi Franţa, în Parisul de care se simte, mai mult decât vrăjit, obscur legat cu mare putere, purtat aiurea de dorinţa de a intra în contact cu varietatea lumii şi cu marea artă, dar şi de ideea de a se cunoaşte mai bine, în chiar aceste trasee imprevizibile ale aventurii, pe sine însuşi. Călătoria îi prilejuieşte romancierei foarte buna realizare a câtorva personaje (Andrea, Anna, Sabina, şi, probabil, cel mai pregnant, Boris, un rus stabilit în Italia cu tot cu paradoxurile sufletului său karamazovian) care funcţionează ca tot atâtea călăuze sau oglinzi pentru tulburatul suflet al lui Théo, ce-şi află o potrivită formulă în cuvintele Nataşei

care, în lumina specială a cerului roman, îi spune că „eşti mai pătimaş decât o femeie şi mai lucid decât orice bărbat”. „Ispitit cu geniu” (cum îl tentează mereu Boris) şi cu iubire, cu o viaţă mai bună sau, oricum, mai confortabilă, tânărul pictor se reîntoarce mereu acasă, animat de gândul fascinant şi chinuitor de a încheia pictura bisericii.

Dintre toate posibilităţile pe care viaţa i le deschide dinainte, Théo alege „arta zograviei” şi se face zugrav de biserici pentru că această cale, departe de a fi cea mai modestă dintre toate, este, de fapt, ea însăşi, „o mare ispită”. Dacă într-o vreme personajul se teme că „făcând loc credinţei m-aş anula pe mine ca artist, că aş abdica de la propriul meu destin, un credincios e total lipsit de destin”, treptat el înţelege că apropierea de Dumnezeu se cucereşte într-o căutare anxioasă, niciodată desăvârşită, nu mai puţin sfâşietoare decât cea a artistului cu care, la acest sfârşit de mileniu, ajunge într-un mod paradoxal să se identifice, întrucât „aici e toată taina, a rămâne ultimul la masă”, adică a fi printre ultimii care pot recunoaşte scenariul christic, *Patimile fără Iisus*, precum în desenele lui Théo: „am desenat până acum, pregătesc o mapă cu ciclul patimilor într-o nouă viziune, totul se întâmplă aşa cum scrie în biblie numai că lipseşte tocmai protagonistul, lipseşte Iisus care s-a dus să mai moară puţin”. Mai apoi, „pictura e singura artă care ne învaţă să tăcem”, ceea ce făgăduieşte un drum potrivit căutătorului pentru că „tăcerea e mai aproape de dumnezeu decât cuvintele”.

Angajând teme majore, precum arta şi credinţa, romanul are marele merit de a le situa într-un loc privilegiat fără a le transforma în tendinţe şi fără a diminua sentimentul de viaţă autentică ce răzbate din carte. Marea artă a prozatoarei îmi pare că se găseşte aici, în felul în care creează un univers pulsatil, ce se deschide spre temele înalte fără a pierde din vedere micile detalii care asigură, de fapt, canavaua organică a celor dintâi. Există, de asemenea, în *Coborârea de pe cruce* excelente

pagini consacrate iubirii, cu chipurile şi momentele ei felurite şi paradoxale, de la momentul capricios al îndrăgostirii la acela dramatic al pasiunii, de la iubirea ca învolburată stare a sufletului, greu de îndestulat şi de fericit, la dragostea ca dorinţă şi ca patimă a trupului. Punctul comun al personajelor, locul în care ele se întâlnesc neîncetat în căutările lor, este de a fi – cu o expresie ce revine mereu în vorbirea lui Daniel, amintindu-şi de cuvintele testamentare ale părintelui Ioan, „lasă-ţi inima să vorbească" – *moştenitorii propriilor inimi*. Aflaţi în momente diferite ale tinereţii, trecuţi, însă, prin încercări existenţiale majore, eroii se străduie neîncetat să pună ordine în suflete, să stăvilească tendinţele haotice, „disperarea fără margini", „fiara sălbatică care-mi sfâşie cu colţii măruntaiele şi nu-mi îngăduie să mă bucur", „năprasnica stihie care încă umblă liberă prin marginile fiinţei mele", sau să îmbune nostalgiile sale dizolvante după „toate vieţile mele netrăite". În fond, vieţile acestor tineri se confruntă cu dificultatea de a alege şi a se fixa în marginile unui destin: „Mi-era frică, frică de destinul meu! Crezi că e atât de uşor să-ţi recunoşti destinul!"

În totul, *Coborârea de pe cruce* este un roman dens şi, în acelaşi timp, un roman cuceritor, de o mare fluenţă (ce nu mai trebuia subliniată prin punctuaţia din care este eliminat punctul), o carte care îndreptăţeşte să se vorbească despre Florina Ilis ca despre o importantă romancieră din promoţia celor mai tineri scriitori români.

Nepotul lui Caragiale

După *Hotel Europa* (Bucureşti, Gramar, 1996) şi *Pont des Arts* (Bucureşti, Albatros, 1999), *Maramureş* (Cluj, Dacia, 2001) este al treilea roman din cea mai amplă, solidă şi, în fond, provocatoare construcţie narativă care încearcă să reţină artistic imaginea în mişcare (foarte adesea ambiguă şi confuză) a României post decembriste. Nu doar în planul literelor române, dar şi în economia operei lui Dumitru Ţepeneag, acest ciclu romanesc produce o înnoire pe care comentatorii au înregistrat-o cel

mai frecvent prin trecerea de la onirism la realism. Fără să fie vorba despre o ruptură (câteva dintre temele şi, mai ales, imaginile esenţiale din scrierile anterioare sunt reluate în trilogie, de la imaginea vânătorului fără puşcă – pe care, într-un excelent comentariu publicat în *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, coordonator Ion Pop, vol. 3, Cluj, Ion Vartic o identifică drept imaginea emblematică a operei, cu valoare de mit personal – la cea a autobuzului ce nu mai opreşte, a trupului adormit zvârcolindu-se în aşternut sau la imaginea turmelor de oi ce lunecă la vale), o modificare însemnată se produce, în chip evident, în poetica şi universul operei. Dacă în textele de dinainte de 1989, Dumitru Ţepeneag a experimentat dizolvarea temporalităţii (integrându-se, de altfel, într-o tendinţă mai amplă a epocii şi a generaţiei sale de a face din literatură un receptacul al Spiritului şi, în general, al imaginilor eterne, anistorice), întrebuinţând tehnici ale simultaneităţii, dilatării temporale sau, dimpotrivă, îngheţării duratei (prin situarea în reverie sau într-o altă formă de timp imaginat), în romanele post decembriste scriitorul pune timpul în mişcare şi intră în istorie.

Această revenire în istoria care se mişcă (fie ea bezmetic, agresiv sau confuz) este modificarea substanţială pe care o resimt atât autorul, cât şi creaţia sa, în egală măsură figuri şi teme ale romanului, întrucât perspectiva narativă şi, totodată, rolul central, de protagonist, îi aparţin unui personaj scriitor, într-o naraţiune la persoana întâi (ce îi subliniază atât prerogativele epice, cât şi înscrierea în durată, în temporalitatea devastatoare). Situat în prim-plan, scriitorul este purtătorul celei mai evidente teme: tema autorului şi a creaţiei sale. Exilat din România şi trăind la Paris într-un mediu burghez, tihnit şi domestic, însurat cu Marianne, o franţuzoaică raţională, ironică, acidă, mare cititoare de romane (funcţia ei esenţială fiind, de altfel, în acest „menaj” plin de tabieturi, hărţuieli şi mici infidelităţi, tocmai cea de Cititor, căruia într-un singur rând, spre

finalul trilogiei, Autorul îi scrie, recunoscând patetic: „Fără tine sunt singur şi nu ştiu încotro mă îndrept. Orbecăi şi mi-e frică pe măsură ce mă apropii de sfârşit”), lipsit de nume până în al treilea volum când îşi alege, mai mult ascunzându-se decât dezvăluindu-se, numele de Ion, scriitorul se confruntă, mai întâi, cu istoria care trăieşte, degradându-l, în propriul său trup. „Romancier blazat, obosit şi în curs de îmbătrânire”, angoasat de „alunecarea asta în moarte”, scriitorul se teme, tot mai mult pe măsură ce povestea înaintează (naraţiunea se întinde pe durata a aproximativ zece ani), de oglinda care îi restituie un chip tot mai devastat. Dacă în *Hotel Europa*, personajul încă se amuză privindu-se în oglindă („chipul din oglindă mi se pare atât de caraghios încât pufnesc în râs. Râd de unul singur, în oglindă. Apoi mă simt mai bine”), ba chiar, parodic, scrie privindu-se în apele argintate care nu reţin decât „mâna şi braţul, fără cap”, în *Maramureş* el evită să o mai facă „de parcă mi-ar fi frică să nu văd pe altcineva în dreptunghiul acela misterios”, unde „am îmbătrânit mai mult decât în capul meu”.

Identitatea corporală a scriitorului (spaima de bătrâneţe şi de boală, dar şi, încă vie, dorinţa erotică) se prelungeşte şi se contopeşte în identitatea scripturală. Cu acelaşi „pesimism raţional şi obiectiv” cu care îşi examinează trupul, scriitorul îşi analizează şi tribulaţiile creaţiei, dificultăţile de a continua lucrul, revenirile, îndoielile, dar şi pofta şi plăcerea de a inventa şi de a-şi scrie personajele. Graniţa între lumea autorului şi cea a personajelor sale este, de altfel, foarte flexibilă, nu o dată cele două lumi se ambiguizează (mereu cu mare fineţe şi umor) în pagina scriitorului, în reveriile sale (atunci când este subliniată distanţa imaginării) sau chiar în casa autorului care, detestând „să apară în ochii cititorilor ca un zeu ori ca un tată”, apare ca un confrate vizitat şi, uneori, invadat de propriile personaje, el însuşi fiind confundat – în ultima parte din *Maramureş* – cu unul dintre personaje, cu Ion Valea.

Ambiţionând să „scrie” lumea nouă de după 1989 (*Hotel Europa* se recomanda, ironic, ca fiind „un roman despre revoluţie”), să reprezinte, aşadar, o realitate despre care Marianne crede că ar fi „o harababură fără sens şi fără rost”, iar autorul apreciază că „nu prinde crustă o dată pentru totdeauna, rămâne ca o rană vie, permanentă”, scriitorul decide să se ţină foarte aproape de faptele şi discursurile realităţii, într-un sens, de această dată, extra-literar. Deşi ne aflăm în mod categoric într-o ficţiune artistică, D. Ţepeneag subliniază în mai multe rânduri (în registru ludic, adesea) că materialul cu care lucrează este preluat din realitate. Pe lângă bogatul material autobiografic cu ajutorul căruia îşi construieşte personajul principal, scriitorul întrebuinţează alături de personaje ficţionale eroi cu identitate civilă, istorică, prezentate cu numele în clar (Alain Paruit, Paul Goma etc.) sau uşor schimbate, dar recognoscibile (Trandafir Nedelea, Lăptaru etc.), după cum ţesătura naraţiunii înglobează limbaje din realitate, fie acestea fapte diverse decupate din presă (scriitorul se recomandă la un moment dat ca fiind un colecţionar de fapte diverse), discursuri politice (spre exemplu, cel ţinut de preşedintele Constantinescu la Sorbona), transmisiuni sportive etc. Practicarea unei asemenea poetici de gradul zero, prin întrebuinţarea realităţii prime, de la firul ierbii, în ficţiune, cu credinţa că altoită pe o viziune puternică (aşezată „sub bolta unei idei”, în expresia lui Ţepeneag, dintr-un mai vechi „şotron” reluat în volumul *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*), aceasta semnifică îndeajuns şi devine *realitate* literară, face din Dumitru Ţepeneag cel mai pregnant descendent al lui I.L. Caragiale, de care îl mai apropie, de asemenea, un anumit tip de umor (din care nu lipsesc autoironia şi comicul de limbaj), cultivarea unor topos-uri marcat caragialiene (berăria, cafeneaua, camera de hotel, odaia mic-burgheză), lipsa analizei psihologice şi construirea, în schimb, a unor „relaţii ocazionale, întâmplătoare”, însă misterios durabile, între eroi, precum

şi preluarea şi resemantizarea, în locuri cheie ale naraţiunii, ale unor personaje şi replici (cel mai adesea memorabile) aparţinând lui Caragiale. Din toate aceste motive, înclin să cred că, după cum unul dintre personaje, pictorul Vasile, a realizat o lucrare de mare întindere, dispusă pe trei pereţi ai atelierului, plecând de la un foarte mic tablou al lui Fra Angelico, la fel, miniatura „de mărimea unei ostii” (dar şi de însemnătatea acesteia) din care a crescut trilogia lui Ţepeneag este *momentul* lui Caragiale, cel care rămânând foarte ancorat în istoria care curge, i se sustrage, totodată, fiindu-i nu copie, ci oglindă/imagine durabilă.

Tema majoră a trilogiei care leagă cu tărie lumea scriitorului şi cea a creaţiei sale este tema călătoriei, valorificată la paliere şi semnificaţii diverse, pentru că – din nou asemenea pictorului Vasile, dar şi în conformitate cu aspiraţiile dintotdeauna ale artistului – Ţepeneag tinde să se refere „la cel puţin două lucruri deodată”. La un prim palier, călătoria este exploatată în calitatea ei de sursă continuă a evenimentului şi a peripeţiei, ceea ce face ca trilogia să poată fi citită ca un foarte agreabil roman picaresc în care personajele itinerante trec prin întâmplări deosebite, uneori senzaţionale. Câteva crime nerezolvate, furtul miniaturii lui Fra Angelico, precum şi prezenţa unor detectivi nu foarte isteţi, asigură construcţiei o dimensiune poliţistă. La un alt palier, călătoria este, desigur, un exod, care pune sub semnul întrebării semnificaţiile patriei, neamului, românităţii. De la Ion, studentul din *Hotel Europa*, participant la revoluţie şi posibil ucigaş al iubitei sale, primul care se grăbeşte să plece („Nu mai pot, nu mai vreau să rămân în ţara asta”) până la Ana şi Smaranda care fac eforturi să nu mai revină, mai toţi aceşti români îşi repudiază „ţara asta prăpădită care o să se pună pe picioare când o să facă plopul pere şi răchita micşunele…”. În traseul exodului, un singur personaj (anacronic prin raportare la epoca sa) străbate calea în sens invers: scriitorul care se întoarce în patria pierdută, fie că o face

ocazional, în expediţii umanitare sau turistice, fie într-un sens mai adânc, prin revenirea la creaţia în limba maternă, „la dialectul ăsta danubian, la limba asta pestriţă şi peticită, ca un patchwork, la jargonul ăsta de răspântie, de bandiţi la drumul mare, de oieri asasini”.

Sub această imagine comună, burgheză, de ins supus eroziunii temporale, de care se apără cu raţiunea sa ironică şi necruţătoare, scriitorul îşi rezervă o funcţie înaltă, o misiune: el este profetul ce vesteşte resurecţia patriei sale. Nu întâmplător, desigur, a doua revenire în ţară are loc în Maramureş, într-un spaţiu care conjugă vitalitatea primară cu disponibilitatea vizionară (Maica Domnului se arată în plop), un spaţiu care îngăduie ca imaginea finală a cărţii să fie cea a scriitorului care, în timpul unei nunţi, se înalţă, nimbat în lumină, la cer, pe calea paradoxală a profeţilor care şi-au desăvârşit rolul în mult confuza istorie. De abia apoi, pleoapa unui ochi buimac, aflat, încă, între somn şi trezie se închide, pentru că *înăuntru se deşteaptă*.

ADDENDA

„O graţie excepţională”.

Într-un interviu acordat la centenar, în 1989, şi publicat în nr. 1 – 2, 1990 din „Echinox”, Ioana Em. Petrescu a încercat, jucându-se cu o seriozitate de specialist, care ştie prea bine ce „semne” să aleagă atunci când citeşte viitorul, o predicţie în materie de eminescologie, anticipând – cu o intuiţie şi o ştiinţă astăzi uimitoare – ca viitor moment de vârf al disciplinei tocmai scandalul: „Aş îndrăzni chiar să fac un pariu: viitoarea carte de mare succes în eminescologie va explora forţa cotidiană, demitizată şi demitizantă, a universului eminescian; e interpretarea care ar «prinde», fiindcă suntem spiritualiceşte pregătiţi pentru ea, fiindcă ar fi micul scandal pe care de fapt îl aşteptăm. (…) Pentru ca succesul de moment să devină o realitate de durată, «exigenţele» sunt mai numeroase. S-ar cere, cred, o bună cunoaştere a întregii poezii româneşti (şi nu numai

româneşti); cunoştinţe filosofice nediletante; orientarea în direcţiile actuale ale teoriei şi criticii literare; dar, mai ales, un sistem (sau cel puţin o perspectivă) critic (a) propriu (proprie)".

În vremea desfăşurării scandalului (al cărui „film" e accesibil acum graţie antologiei realizate de Cezar Paul-Bădescu, *Cazul Eminescu*, Piteşti, Paralela 45, 1999), în forme, este adevărat, mult mai degradate decât în elegantul scenariu al Ioanei Em. Petrescu şi chiar de aceea, cred, mai aproape de condiţia reală (joasă) a scandalului şi, astfel, cu mai bune şanse de primenire, m-am întrebat în mai multe rânduri cum se va ieşi din acest moment. Dacă urmarea îmi părea în chip evident previzibilă – pentru că era necesară, reclamată fiind de noua paradigmă culturală, de etapa actuală a criticii şi teoriei literare şi de însăşi noua vârstă a naţiei – prin deplasarea accentului dinspre centru spre periferie, dinspre text spre context, dinspre operă spre biografie, dinspre Fiinţă spre viaţă etc., în schimb puntea de trecere îmi părea foarte greu de bănuit. Niciodată nu m-am gândit că puntea aceasta ar putea fi, de fapt, podul de aur, nicicând nu mi-a trecut prin minte că din scandal se poate ieşi în plin miracol şi cred că atunci când s-a anunţat, iar apoi a apărut volumul editat de Polirom, *Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit*, *Corespondenţă inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle*, Scrisori din arhiva familiei Graziella şi Vasile Grigorcea, tocmai trecerea aceasta m-a tulburat foarte tare. Desigur, de acest efect nu sunt străini nici îngrijitoarea ediţiei, Christina Zarifopol-Illias (a cărei contribuţie la realizarea volumului este atât de însemnată, mai ales prin diligenţele făcute împreună cu mama ei, Maria Economu, pentru recuperarea scrisorilor, încât implicarea ei şi-ar putea găsi denumirea mai potrivită prin termeni ca arheolog şi autor moral), nici editorii care au pregătit apariţia cărţii pe un – vechi, de altfel – calendar festiv (15 iunie 2000, anul Eminescu), ce şi-a căpătat astfel un suflu de adevărată, copleşitoare sărbătoare. Or, tocmai

având dimensiunile unui miracol, evenimentul a reuşit să preschimbe mânia, deznădejdea şi exasperarea de mai ieri în entuziasmul de astăzi. Pentru că de o ordine a miraculosului ţine această răvăşire a acelor ceasornicelor (şi încă a celor seculare) care face să te trezeşti într-o bună dimineaţă contemporan cu Eminescu şi să ai şansa de a participa (fie şi prin intermediul unui reportaj televizat) la lansarea noii sale cărţi. Că în bucuria de astăzi se insinuează germenii îngrijorărilor de mâine (legate de faptul că acest sol miraculos va hrăni şi frazeologia rudimentară, demagogică, produsă în absenţa şi împotriva spiritului critic) este o discuţie care poate fi amânată pentru a lăsa să se desfăşoare în prim-plan consemnarea acelor aspecte care fac din cartea de acum un mare eveniment editorial, ce făgăduieşte istoriei literare româneşti şi în mod special eminescologiei o nouă vârstă auroralã.

Primul aspect, cel mai la vedere, cuprinde informaţii despre viaţa cotidiană din România acelor ani (Parlamentul, lumea gazetelor, mersul poştei şi luxul călătoriilor cu trenul, calendarul monden şi picanteriile vieţii de la Curte, unde se petrece – scrisoarea 84 – „un scandal fără pereche în analele curţilor europene” etc.) a căror importanţă stă probabil nu atât în ineditul lor, cât în faptul că, provenind de la Eminescu, luminează epoca din această perspectivă unică. Unele observaţii sunt atât de pregnante şi, din nefericire, atât de actuale încât, în scurtul răstimp de la publicarea lor, au devenit memorabile, ca unele ce sunt demne de aşezat în Muzeul negativ al fiinţei naţionale pe care îl edificăm neîncetat. La Cameră – îi scrie Eminescu Veronicăi în 12 februarie 1882 – „am constatat cu oarecare ruşine că nu există în toată adunarea decât doi oameni cari pot construi o frază corectă: Cogălniceanu şi Maiorescu”. Tabloul ocupaţiilor din ţară nu oferea nici el (cum nu oferă nici astăzi, după mai bine de un veac) mai bune speranţe prilejuind – în scrisoarea 60, de la sfârşitul lui mai 1882 – una dintre cele

mai necruţătoare analize asupra lipsei de şansă socială: „Ce e de făcut în România şi ce ocupaţie poate găsi cineva? Niciuna, dacă nu voieşti a fi funcţionar al statului. Pe acest din urmă teren însă ai concurenţa tuturor nulităţilor, căci în această vânătoare consistă din nenorocire viaţa publică la noi. Iar a lua în arendă o moşie fără capital nu se poate. (…) Funcţionar, arendaş, avocat, iată cele trei cariere – exceptând profesura şi milităria, cari amândouă sunt adevărate sărăcii. Cât despre artă adevărată sau ştiinţă adevărată, ele se fac în România amândouă cu pagubă, nu cu câştig – deci sunt terenuri pe care un om nu câştigă nimic. (…) Feudul şi castelul nu sunt, căci altfel am vorbi atunci. Cei ce le au nu le merită şi nu le preţuiesc cum se cuvine, cei ce le-ar preţui cum se cade nu le au – aşa e cursul lumii şi al norocului”.

Al doilea plan de interes îl constituie referinţele la propria creaţie; chiar dacă relativ puţine, acestea reuşesc să contureze o mică schiţă de poetică în măsură să îl retragă pe Eminescu din clasa poeţilor inspiraţi. Faptul că Eminescu a fost un creator lucid, care nu se lăsa doar în seama inspiraţiei sau a „fantaziei”, ci se sprijinea temeinic pe „reflecţiune” şi pe „cugetarea rece” era dovedit până acum mai ales de poetica implicită a operei (în mod neaşteptat, foarte puţin frecventată de comentatori), iar în luări de poziţie explicite mai ales de corespondenţa purtată în perioada vieneză cu Iacob Negruzzi, redactorul „Convorbirilor literare” (celebră fiind scrisoarea din 17 iunie 1870 ce însoţeşte *Epigonii*). Epistolarul de faţă întăreşte calitatea de tehnician a scriitorului, preocupat de buna aşezare a cuvintelor în pagină, de „greşeli de ritm şi rimă” (pe care le identifică cu exasperare în 1882 în poemele *Venere şi Madonă* şi *Epigonii*) şi încredinţat, în buna tradiţie a artizanilor, că „remanierile sunt lucrul de căpetenie” (scrisoarea 47). Mărturia cea mai spectaculoasă, însă, în ordinea creaţiei, este cea despre scrierea *Luceafărului* („Nu te supăra dacă nu-ţi scriu numaidecât după ce-ţi primesc scrisorile, dar în adevăr

înot în stele. Acuma m-a [u] apucat frigurile versului şi vei vedea în curând ceea ce scriu", 10 aprilie 1882), ceea ce înseamnă că, o dată mai mult, poemul – unic beneficiar a doua confesiuni consistente, într-o operă vitregită de dezvăluirile autorului – îşi va păstra rolul de vedetă a creaţiei ficţionale eminesciene.

Partea substanţială a cărţii o constituie, însă, incontestabil, povestea de iubire pe care – s-a subliniat îndeajuns şi cu îndreptăţire – epistolarul de faţă o restituie în adevăratele sale dimensiuni, descurajând bună parte din prejudecăţile misogine, şi care va putea fi urmărită cu mai mare uşurinţă (şi comentată în profunzime) atunci când întregul corpus epistolar va fi redat în cuprinsul unui singur volum. Aceasta şi pentru că scrisorile cele mai însemnate ale Veronicăi (în mod special cele foarte frumoase din februarie 1882), care îi pun în lumină feminitatea complexă – pentru surprinderea căreia este binevenită consultarea excelentului eseu al Tiei Şerbănescu, „*Tu ai fost şi eşti viaţa mea*...", republicat de „Observator cultural", în nr. 18 şi nr. 19, 2001 –, extrem de nuanţată, puterea de a-şi înţelege şi de a-şi susţine iubitul, nu fac parte din acest depozit. Cel mai lesne de observat este că această iubire se desfăşoară cu o mare intensitate emoţională ce o aşază, cel puţin până la un punct, în clasa pasiunilor şi că ea se întemeiază pe credinţa protagoniştilor că, fiindu-şi predestinaţi, îşi află unul în celălalt raţiunea de a fi. Mai mult decât în frazele scrisorilor expediate (şi unde se pot citi frecvent declaraţii de felul: „Nici nu îmi pot închipui altă viaţă decât în apropierea ta şi numai sub condiţia aceasta voi în genere să trăiesc" – scrisoarea 3) şi dezminţind faptul că ele ar ţine doar de o simplă retorică a seducţiei, tăria credinţei în misterioasa soartă comună, în fatalitatea relaţiei, poate fi citită în variantele epistolare pe care Eminescu sfârşeşte prin a *nu* le trimite. Astfel, spre exemplu, prima scrisoare a epistolarului, cea dintâi de după moartea lui Micle, expediată într-o formulă rezervat îndoliată, în varianta

necenzurată (şi netrimisă) cuprinde o mărturie cutremurătoare, a cărei adâncime nu va fi probabil egalată în paginile care au ajuns vreodată sub ochii Veronicăi: „Astfel, viaţa mea, ciudată şi azi şi neesplicabilă pentru toţi cunoscuţii mei, nu are niciun înţeles fără tine. Nici nu ştiu de ce tu eşti parte integritoare a tuturor gândurilor mele, nici mă preocup s-o ştiu, căci nu mi-ar folosi la nimic, dar este o legătură cu tine neesplicabilă; de nu între viaţa ta şi a mea, dar desigur între a mea şi tot ce te atinge pe tine, între a mea şi răsuflarea ta pe pământ. (…) Tu nu m-ai făcut fericit, şi poate că nu sunt nici capabil de-a fi, tu nu m-ai făcut nici atât de nefericit încât să mă nimicesc, dar ceea ce era mai adânc ascuns în sufletul meu privirea ta le-a [sic] scos la lumina zilei. Văzându-te, am ştiut că tu eşti singura fiinţă care în mod fatal, fără să vrea ea, fără ca eu să voiesc, are să determine întreaga mea viaţă” (M. Eminescu, *Opere*, XVI, editor coordonator D. Vatamaniuc, Bucureşti, 1989, p. 350).

La o asemenea intensitate a trăirii, limbajul scrisorilor nu mai este (sau nu în primul rând) un mijloc de comunicare, ci un substitut, o imagine a celuilalt, singura şansă posibilă de a-i fi în (inaccesibila altfel) apropiere. Deşi „aş vrea mai bine să te ţin de mână decât să-ţi scriu” (10 septembrie 1879), iar „sărmanele foi scrise sunt departe de-a plăti o singură îmbrăţişare a ta” (31 octombrie 1879), lor le revine menirea, pentru lungi perioade de timp, să ţină treze, în minte şi în trup, căldura îmbrăţişării trecute şi promisiunea celei viitoare. Din acest motiv, întârzierile (un retard de două zile – îl mustră Veronica în 24 martie 1880 – „*în Imperiul Despotic al Iubirii noastre* e lucru neiertat”, subl. În text), pierderile sau întreruperile corespondenţei sunt resimţite, de ambele părţi, ca înspăimântătoare accidente ale sentimentului. Or, dacă ea este gata mereu să le presupună, temându-se neîncetat că dragostea bărbatului se stinge şi că, dată uitării, va fi lăsată pradă acelei lumi care a transformat-o într-o ţintă vie a clevetirilor sale veninoase („când ai şti

câte şi mai câte versiuni pe conta mea, mă îngrozesc: între altele că tu m-ai prins la Bucureşti cu cineva; că de multele abuzuri din Bucureşti m-am îmbolnăvit în pântece că nu mă pot mişca. (…) C-am încercat să-mi desfiez copilele, că m-am dus la Mitropolitul din Bucureşti să-i cer dispensă pentru termenul prescris de lege de văduvie, în fine când ţi le-aş spune toate ţ-aş face capul moară", 24 martie 1880), ceea ce denotă, în fond, pe lângă fragilitatea poziţiei sale sociale, o mare nesiguranţă interioară („De ce mă laşi să cerşitoresc în aşa mod fiinţa ta?", se plânge ea de la Iaşi în ianuarie 1880, *Opere*, XVI, p. 626), el este mereu pregătit să le repare sau, pe cât posibil, să le preîntâmpine. Arzând atunci când se află la distanţă, cei doi aspiră nu la întâlnirea devoratoare, toridă, pasională, ci – veritabil laitmotiv al epistolarului – la o „modestă şi fericită pace" (februarie 1882), la zile „netulburate, senine, dulci" (2 august 1882). În mod special, Eminescu gândeşte această iubire ca pe singura resursă a seninătăţii sale, ca pe unica şansă de echilibru şi, cunoscând natura de „iască aprinzăcioasă" (scrisoarea 49) a Veronicăi, face însemnate eforturi de a preveni seismele. Nu o dată o îndeamnă să păstreze „sufletul vesel" şi să se lepede nu doar de suferinţă („conştiinţa că tu suferi îmi trece ca un fier roşu prin inimă" – 28 decembrie 1879), ci şi de micile cochetării care, tulburându-l, i-ar putea stârni gelozia: „Te rog să n-o hrăneşti, dacă nu vrei să-mi iei liniştea trebuincioasă pentru a iubi atât de senin, precum te-am iubit în momentele cele mai bune ale vieţii". Sentimentul acesta foarte complex care ţine legate împreună spaimele grele şi o fragilă speranţă (cu cât mai fragilă, cu atât mai disperată), presentimentul prăbuşirii împreună cu firava promisiune de bucurie pe care dragostea ar putea-o aduce, produce asemănarea dintre epistolele eminesciene şi celebrele scrisori ale lui Kafka către Milena (după cum cred că scrisorile către tată ale poetului român şi-ar dezvălui mai plin semnificaţiile, antrenate fiind în dialog cu *Scrisoare către tata* a praghezului). Uneori, similitudinile

merg, frapant, până la oglindiri textuale: acolo unde Kafka invocă „farmecul rău al scrierii de epistole” şi o imploră pe corespondenta sa: „Vă rog, să nu mai scriem”, Eminescu o roagă pe Veronica „dacă se poate, să nu-mi mai scrieţi, căci numai redeschideţi o rană veche, Vă cer de mii de ori iertare pentru suferinţele, a căror cauză involuntară sunt” (scrisoarea 89).

Probabil comparaţia poate fi continuată şi în planul în care în epistolarul de dragoste eminescian, la fel ca şi în cel al lui Kafka, se înfruntă – după expresia Adrianei Babeţi, din unul dintre cele mai importante texte consacrate până acum cărţii – „Două corpuri în acelaşi înveliş: unul erotic, puternic senzualizat, vibrând la închipuirea atingerii şi mistuit de ardoare, altul măcinat tot mai adânc de boală, obosit, degradat” (*Coregrafii erotice*, în „Orizont”, nr. 7, 2000). Corpului erotic, acestui corp solidar care plănuieşte viitorul împreună cu fiinţa iubită, i se opune, cu întreaga forţă (thanatică) a slăbiciunii sale, care îl face mereu câştigător, corpul atins de boală, corpul condamnat la singurătate. Mai mult decât intrigile lumii, mai adânc decât sărăcia şi mai sigur decât distanţa, acest trup bolnav („bubele acestea cari constituie o supărare zilnică şi un chin de tot ceasul”, 4 iunie 1882, şi care îl fac în 21 septembrie 1882 să scrie „Sunt nenorocit şi nu culpabil”), trupul bărbatului care se desprinde cu fiecare zi de lume a zădărnicit iubirea şi a aruncat „frumosul vis în apă” (scrisoarea 84). Dacă va fi existat o predestinare erotică, ea a fost învinsă de fatalitatea bolii. Este foarte posibil ca tocmai aici să se situeze noua matrice a mitologiei eminesciene care, în conformitate cu un scenariu christic foarte la îndemână (Eminescu însuşi scria, cu o ironie amară, în *Vinerea Paternelor*, 26 martie 1882, „voi fi având vreo înrudire simpatică cu Hristos”), va sustrage bietul corp muritor din propria viaţă şi din scara comună a suferinţelor sale pentru ca, ispăşind o suferinţă mai mare decât a sa proprie, să devină Corpul pregătit pentru transfigurare.

Dincolo de aceste scenarii posibile (cu cantitatea lor de bucurie şi ameninţare), cert este că în anul 2000 ne-a devenit accesibil un tezaur şi că starea aceasta poate fi numită cel mai potrivit apelând tot la cuvintele lui Eminescu – cele întrebuinţate pentru a o convinge pe Veronica să-i lase lui în păstrare, după despărţire, scrisorile – ca fiind „o graţie excepţională”.